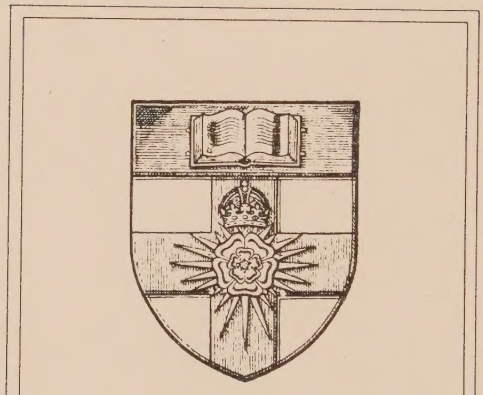
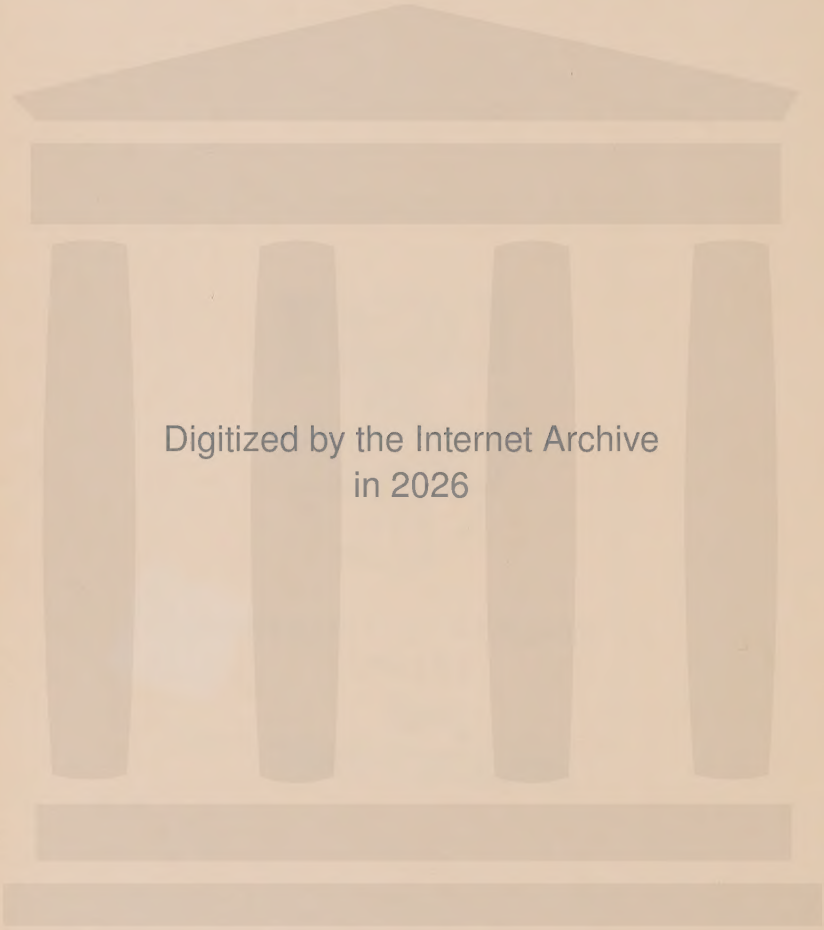
UNIVERSITY OF LONDON LIBRARY

THIS BOOK
MUST NOT BE REMOVED
FROM THE LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

[S]
P [Volksliedforschung]
REFERENCE ONLY
Reference only
13th Floor




Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/lied-und-populare-kultur_1951_8

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG

IM AUFTRAGE
DES DEUTSCHEN VOLKSLIEDARCHIVS

MIT UNTERSTÜTZUNG VON
E. SEEMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JOHN MEIER

ACHTER JAHRGANG

1951

WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & CO.
BERLIN

SHL
WITHDRAWN
UNIV

ARCHIV-NR. 46 04 51
GESAMTHERSTELLUNG VON J. J. AUGUSTIN IN GLÜCKSTADT

SHL
WITHDRAWN

VORWORT

Der vorliegende achte Band dieses Jahrbuches, dessen Drucklegung die Leibniz-Stiftung zu Hannover in freundlicher Weise unterstützt hat, wurde im Dezember 1943 im fertigen Satz durch Bombenwurf in Leipzig vernichtet. Er ist jetzt nach den erhaltenen Druckfahnen wieder neu hergestellt, und dem unablässigen Bemühen des Verlages ist es zu unserer Freude gelungen, den Druck zu ermöglichen, wofür wir ihm auch an dieser Stelle unseren herzlichen Dank aussprechen möchten.

Freiburg i. Br., den 15. April 1951

John Meier

INHALT

Die Ballade vom 'Grausamen Bruder'. Von John Meier 1

'Rache aus Eifersucht'. Von John Meier 31

Die friesische Ballade 'Bay Rädder'. Von John Meier 38

'Das wackere Mägdlein'. Von John Meier 58

Zwei alte Balladen. Von John Meier 66

Herkunft, Geschichtlichkeit und Alter des Liedes 'Hermen, slå Lärmen'. Von John Meier 78

Lesefrucht. Von John Meier 85

Zum Rezitativ in Volkslied und Choral. Von Ewald Jammers .. 86

Die Melodien zur Ballade von der Frau von Weissenburg. Von Alfred Quellmalz 116

'Wohlauf, gut G'sell, von hinnen!' Von Helmuth Osthoff 128

Ein Nachtrag zu M. Lang, Zwischen Minnesang und Volkslied. Von Jos. Müller-Blattau 137

Deutsch-litauische Volksliedbeziehungen. Von Erich Seemann .. 142

Die von Kretzschmer und Erk benützte Handschrift 'Kuhländer Volkslieder' von 1819. Von Alfred Quellmalz 212

'Der politische Vogel'. Von † Helmut Oehler 214

'Müllers Abschied'. Von Wolfgang Pfeiffer-Belli 221

'Kommt a Vogerl geflogen' als slawischer Kinderreigen. Von Erich Seemann 224

Besprechungen 229

Die Ballade vom 'Grausamen Bruder'.[1])

Von John Meier.

Die Ballade vom grausamen Bruder ist auf deutschem und skandinavischem Raum außerordentlich verbreitet, scheint aber über diese Gebiete nicht hinauszugehen[2]). Die wendische Fassung bei Haupt-Schmaler (1 Nr. 53) stammt sicherlich aus dem Deutschen. In Deutschland selbst finden wir die Ballade von der Seeküste bis zum Süden und Südosten hin, dagegen fehlt sie ganz in den Niederlanden. In Skandinavien tritt sie in Dänemark auf und wandert von da nach Schweden, Norwegen, den Färöern und Island. Die deutsche Überlieferung setzt erst 1771 mit der elsässischen Aufzeichnung Goethes ein und verschwindet wieder gegen Ende des 19. Jahrhunderts: Nach 1880 sind nur noch neun Fassungen aufzuweisen, und heute dürfte die Ballade sich wohl, wenn überhaupt, nur noch in den Randgebieten finden. Die skandinavische Überlieferung setzt dagegen schon im 16. Jahrhundert ein und hält bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an.

Als Grundlage für die folgenden Ausführungen gebe ich nachstehend die schleswig-holsteinische Aufzeichnung Müllenhoffs (1) mit den wichtigsten Varianten aus gleicher und benachbarter Gegend (2; 3) und die von Schottky aus Wien mitgeteilte Fassung (28). Für Skandinavien drucke ich die Fassung F aus Grundtvigs Quarthandschrift um 1650 ab (DgF 3, 121ff.), die am meisten Berührung mit der deutschen Gestalt zeigt. Ebenso füge ich eine Aufstellung der sämtlichen mir bekannten deutschen und skandinavischen Fassungen bei und gebe ihnen, um sie einfacher zitieren zu können, Siglen.

I (1).

1. Es ritt ein Jägersmann über die Heid (den Rhein),
   Er wollte Graf Holsteins Schwester frein.

2. 'Meine Schwester Annchristine die krigst du ja nicht,
   Denn sie ist von Adel, das bist du ja nicht.'

Die wichtigsten Varianten von 2 und 3: 1,2 Graf Wolfen 2, des König Walter 3 (so auch später). — 2,1 Castina 2, Christinchen 3 (so auch später).

[1]) Erich Seemanns freundliche Teilnahme und Unterstützung hat das Entstehen dieses Aufsatzes begleitet.

[2]) Die englische Ballade 'Fair Janet' (Child Nr. 64) ist, wie ich mit von der Recke (Nogle Folkevise-Redactioner S. 135; im folgenden zitiert: von der Recke) und Grüner Nielsen (DgF 10, 265) im Gegensatz zu Grundtvig (DgF 3, 74) und L. Tuschke (Fair Janet und Kong Valdemar og hans Søster = Studien zur Volksliedforschung 2) meine, nicht das gleiche Lied wie unsere Ballade und ist deshalb für unsere Untersuchung nicht herangezogen. In anderen Fällen berührt meine Darstellung öfter sich mit der Arbeit L. Tuschkes, ohne daß ich mich zustimmend oder ablehnend dazu geäußert habe. Meine Ausführungen müssen jeweils für sich selber sprechen.

3. 'Und ist sie von Adel so hübsch und so fein,
So hat sie doch ein klein Kindelein.'

4. 'Musje Jäger, das mustu gelogen sein,
Meine Schwester Annchristine ist Jungfer fein.'

5. 'Sollen alle meine Worte gelogen sein,
So laßt die Christine mal kommen herein.'

6. Da schickte Graf Hans Annchristine einen Boten,
Sie soll kommen zu Pferde und nicht zu Wagen.

7. Und als der Annchristine die Botschaft kam,
Sie soll gleich kommen zu Pferde heran:

8. 'Was schickt mir mein Bruder einen so schlechten Boten?
Ich soll gleich kommen zu Pferde heran?

9. 'Sonst schickte er mir einen silbernen Wagen,
Die Pferde, die waren mit Golde beschlagen.'

10. 'So lange mir her mein seiden Wickelband,
Darin ich will wickeln meinen jungen Triafant (?Dreasand?).

11. 'Ich wickel ihn heut und gar zu gern,
Ich wickel ihn heut und nimmermehr.

12. 'Und langet mir her mein Beutelein fein,
Damit ich kann lohnen die Mägdelein mein.

13. 'Ich lohne sie heut und gar zu gern,
Ich lohne sie heut und nimmermehr.

14. 'Und langet mir her meinen weißen Rock,
Drin will ich mich schnüren, als wär ich eine Pupp.'

15. Annchristine wohl zu Pferde sprang,
Ihr gülden krauses Haar lang nieder hangt.

16. Sie reit wohl über Berg und Thal,
Ihr Bruder schon aus dem Fenster sah.

17. 'Musje Jäger, das mustu gelogen sein,
Meine Schwester Annchristine ist Jungfer fein.'

18. 'Sollen alle meine Worte gelogen sein,
So laßt die Annchristine auf den Tanzboden h'rein.'

19. Graf Hans der machte wohl nun einen Tanz,
Der Tanz der dauerte sieben Stunden lang.

20. 'Musje Jäger, das mustu gelogen sein,
Meine Schwester Annchristine ist Jungfer fein.'

21. 'Sollen alle meine Worte gelogen sein,
So laßt uns mal zücken den Schnürband fein.'

22. Und als sie nun den Schnürband zückten,
Die weiße Milch sprang ihr aus den Brüsten.

---

3 Sie ist ja hoch vom Adel erkohren, So ist sie von Vater und Mutter gebohren, Verlohren hat sie ihre Ehrenkron, Verborgen trägt sie einen jungen Sohn 3. — 4,1 Nein Schubet, daß muß erlogen 3 (so auch später). Schubet = 'weiß der Henker'. Schoband = Schinder Mnd. Wb. 4, 107 und Niederd. Korrespondenzbl. 1884 S. 73. — 6,2 Sie solle gleich kommen zu ihm herab 2, Daß sie eilend sollte kommen herab 3. — 10,2 Drefand 2, Brohwand 3. — 12,1 Büsse = Börse 2. 3 hat folgenden Wortlaut: Langt mich her meinen goldene Schrien, Damit will ich lohnen meinen Mädchen zur Mieth. — 15,1 Christienchen sprang wohl auf den Wagen, Daß ihr die krausen Haare wohl um den Nacken pflogen 3. — 20 und 21 fehlen in 3.

23. 'Ich habe getrunken den rheinischen Wein,
Das zog mir in die Brüste hinein.'

24. 'Und hast du getrunken den rheinischen Wein,
Das zieht doch nicht in die Brüste hinein.

25. 'Annchristine, willst du die Ruthe schmecken,
Oder soll ich dich mit dem Schwerte durchstechen?'

26. 'Viel lieber will ich die Ruthe schmecken,
Eh' du [du] mich sollst mit dem Schwerte durchstechen.'

27. Er schlug sie so sehre, er schlug sie so lang,
Bis Leber und Lunge aus dem Leibe ihr sprang.

28. 'Halt ein, halt ein, lieber Bruder mein,
Prinz Friedrich von Engelland ist Schwager dein.'

29. 'Ach Schwester, hättst du mir das eher gesagt,
So hätte ich dich nicht zu Tode geplagt.

30. 'Und kannst du noch bis morgen leben,
So will ich dir ganz Schweden geben.

31. 'Und kannst du leben noch einen Tag,
So will ich dich führen nach Engelland.'

32. 'Ich kann nicht mehr leben eine halbe Stund,
Wolltst du mich auch führen nach Engelland.

33. 'Ich kann nicht mehr bis morgen leben,
Wolltst du mir auch ganz Schweden geben.' —

34. Es dauerte wohl bis an den dritten Tag,
Prinz Friederich von Engelland geritten kam:

35. 'Guten Tag, guten Tag, lieber Schwager mein,
Wo hast du die Herzallerliebste mein?'

36. 'Dein Herzallerliebste ist krank gewesen,
Und sie wird nun und nimmer genesen.'

37. 'Sie haben mir unterwegs erzählt,
Du hättest sie selber zu Tode gequält.'

38. 'Setz dich nieder, setz dich nieder an diesen Tisch,
Es sollen gleich kommen gebratene Fisch.'

39. 'Gebratene Fische, die eß ich nicht gern,
Noch früher sollst du den Tod schmecken lern.

40. 'Lege dich, lege dich nur auf den Tisch,
Wir wollen dich hauen wie gebratene Fisch,

41. 'Daß jedes Stück nicht größer sei,
Als wie ein kleiner Fisch mag sein.'

42. Sie legten den Grafen wohl auf den Tisch,
Sie hauten ihn klein wie einen Fisch.

43. Annchristine die ward getragen zu Grabe,
Graf Hans den fraßen Krähen und Raben. Müllenhoff S. 492ff.

---

23 fehlt 2. 23,2 und 24,2 in die Wangen hinein 3. — 28,2 Der König von Engelland 2; 3. Ebenso Str. 34. — 30 und 31 Kannst du nur noch leben bis Morgen fruh, So will ich dir auch geben ein Reichtum dazu. Ich kann ja nicht leben bis Morgen fruh Und giebst du mir auch ganz Schweden dazu 2; Lebest du jetzt noch bis morgen Früh, So will ich dich geben daß Bawelong 3. — 35,2 Dem König von Engelland hast du gelassen die Jungfer fein 2. — 42 Nun will ich dich haben auf einen Tisch Und will dich gleich köpfen als wie ein Fisch 2; Sie legte König Walter wohl auf den Tisch, Er wurde geschnitten als wie ein Fisch 3.

II (28).

1. Es reit't ein Kuchelbub über den Rhein,
Bei einem Herrn Markgraf kehret er ein.

2. 'Grüß euch, Herr Markgraf, hübsch und fein
Um euer zart jung's Schwesterlein.'

3. 'Mein' Schwester ist zu adelich,
Einen Kuchelbuben den mag sie nicht.'

4. 'Ei, sollt' denn eu'r Schwester so adelich sein,
Hat sie schon gehabt ein Kindelein klein!'

5. 'Ey, sollt' meine Schwester eine solche sein,
Sollt' sie gleich meine Schwester nimmermehr sein!'

6. Er läßt einspannen sechs Pferd in'n Wagen:
Sie sollt' zu ihrem Herrn Bruder fahren.

7. Sie verspricht der Köchin ein'n rothen Rock,
Sie soll nur fein machen für's Kindel ein Koch.

8. Sie verspricht dem Kindsweib ein'n goldenen Ring,
Sie soll nur fein fleißig das Kindel einwiegen.

9. Sie verspricht dem Kutscher gut Stiefel und Sporn,
Er soll nur fein fröhlich in's Schloß hineinfahrn.

10. Und als sie über die Brücken fahren,
Da trat ihr herzlieber Bruder daher:

11. 'O Schwester, grüß dich hübsch und fein,
Wo hast denn du lassen dein Kindlein klein?'

12. 'O Bruder, denkst du ein solches Ding,
Hab' ich's noch niemals gehabt im Sinn!'

13. Er nahm sie bei ihrer schneeweißen Hand,
Er führt' sie zu einem Tanze alsbald.

14. Der Tanz der war drei Stunden lang,
Bis ihr das Fürtuch vom Leibe weg sprang.

15. Er nahm sie bei ihrer schneeweißen Hand,
Er führt' s' in ein Kammer, und die war lang.

16. Er schlagt s' von Füßen wohl bis zum Kopf,
Bis man ihr Lungel und Leber sach.

17. 'O Bruder, hör auf, jetzt hab ich genug:
Ich befehle mich und mein Kindlein in deinen rechten Arm, —
Der König aus Engelland hats gethan!'

18. 'O Schwester, hätts't mir's ehnder gesagt,
So hätt' ich ein'n reichen Schwager gehabt!'

19. Den dritten Tag kommt der König aus Engelland:
'Grüß euch, Herr Markgraf, hübsch und fein
Um euer zart jung's Schwesterlein.'

20. 'Mein' Schwester die ist im Freudhof begraben,
Ich weiß nicht, wem ich mein' Not soll klagen!'

21. Er zog heraus ein scharfes Schwerd,
Und haut den Markgraf wohl zu der Erd:

22. 'Zieh hin, zieh hin, — da hast dein'n Belohn,
So hast du's meiner Herzliebsten gethan!'

Wien, Schottkys Mpt. DVA E 10247.

III (21).

1. Kongen och droning di sider offuer taaffle:
— Ved raad. —
der kom dem lieden Kiersten i tall.
Saa faverlig ganger di piber imellem Roskyll och Ribe.

2. 'Hør i det, kier herre min:
vell i giffue Boris hin lieden Kirstin?'

3. 'Liden Kiersten hund er saa ven en viff:
ieg giffuer hind icke Borill, den heste-tyff.'

4. 'Min herre, ieg siger eder mere till qui:
liden Kiersten speller Bodelies barn paa sie.'

5. 'Er det sanden, du siger for mig:
Chrestoffer, min broder, skal hinte hinder hid.'

6. Kongen hand kalder paa suene to:
'I beder min broder ind for mig gaa!'

7. Ind kom Chrestoffer och stedhis for bord:
'Huad vill i? daner-konge! huid send i mig ord?'

8. 'Hør du, Chrestoffer, huad ieg siger dig:
du skalt hinte min søster hid.

9. 'Du bed hinder icke side, du bed hind icke duelle!
iomfruer kleder skall hund skier.'

10. Di satte dem till ganger rød:
di red lang fastere, end fugellen fløy.

11. Der die kom i boregaar,
daa brende der lys i hueren vraa.

12. Der brende lys i hueren vraa:
vogxe-lys, som liden Kiersten laa.

13. I boregaar axeller di deris skien:
'Met alle Guds macht gaar ieg her ind.'

14. Chrestoffer hand aff døren trind:
liden Kiersten rechker ham handen igien.

15. 'Min kier søster, du klede dig bradt!
du skalt ind for kongen i nat.

16. 'Du mot icke lege, du mot icke duelle:
iomfruer kleder skalt du skiere.'

17. 'I tager mig hid met forgylte skrin:
mens ieg løner tienere mine!'

18. Hindis piger gaff hund det røde gull:
hindis amer gaff hund di skoller full.

19. 'I tager mig hid det vinde-bond!
ieg vinder min søn sielff met min hand.

20. 'Ieg vinder min søn sielff met min hand:
ieg vinder ham nu och aldrig mere.'

21. Hund skulle ride som iomfruer best:
daa faldt hun till iorden død fra sin hest.

22. 'O min kiere broder, du dølle met mig:
alt mit røde gull giffuer ieg dig.'

23. Det giorde Chrestoffuer, for hand var best:
hand løffte liden Kiersten till sin hest.

24. Der di kom ved borgaar-led,
ud stod droning och huiller sig ved.

25. 'Och hør du, liden Kiersten, du vene mø:
huid falt du saa tidt fra hesten død?'

26. Det suarde Chrestoffuer, for hand vor god:
'Det volte, hi[n]des saddell-gior brast i tu.'

27. Liden Kiersten ind aff døren trind:
kongen stander hinder op igien.

28. Kongen klabet paa hynde blaa:
'Vilt du icke, min søster, huille her-paa?'

29. 'Ieg vell icke side, ieg vell icke duelle:
huor er di kleder, ieg skall skier?'

30. 'Ingen kleder skalt du skiere:
en elskoes-vise skalt du mig que.'

31. Liden Kiersten tog paa en vise och sang:
femten skøn rider i dansen sprang.

32. Femten skøn rider danset hund tredt:
indaa danset liden Kiersten saa ledt.

33. 'Skam faa du, min droning, saa vell du kast lyff!
min søster er saa ven en viff.'

34. Hund giorde kongen mere till harm:
hund tog hindis bryst udaff hindis barm.

35. Hund giorde kongen mere imod:
hund malcket melcken for hans fod.

36. Kongen heder paa liden, smaa-dreng:
'Du hinte mig ind di ølsuøber fem!

37. 'Du hinte mig ind di ølsuøber ni!
min søster skall slide alle di.'

38. 'Du tørst icke fire, du tørst icke fem:
met liff det varer icke halff saa lenge.'

39. Hand begyndt en afftens-stund:
hand lode icke aff, føren sollen op-rund.

40. 'Hør i det, droning god:
beder for mig et enneste ord!'

41. Hund krøb under droninges stoll:
hund skød hinder ud alt met sin fod.

42. Hand slog hinder saa lenge,
at di kunde see hindis lunge,.

43. 'Kiere broder, du slae icke mere!
min unge dater befaller ieg dig.

44. 'Min unge datter befaller ieg dig:
kieseren aff Engeland er hindis fader.'

45. 'Kier søster, kanst du met mig leffue,
syff pund gull vell ieg dig giffue.'

46. 'Vill du giff mig syff tynder gull,
ieg veste icke at leffue en morgen-stund.'

47. Till om morgen, det var dag,
lieden Kiersten laa død i fruer-stue.

48. 'Och hør i det, kier droning min:
huor leger vi nu hin liden Kierstin?'

49. 'Vi vell lege hinder paa Riber-gade:
huer dag under min gangers trad.

50. 'Vi vell lege hinder paa Riber-bro:
huer dag under min ganger[s] skoo.'

51. 'Vi vell føre hinder till Vester-vig:
min droning, i komer aldrig did.'

52. Di ord di var icke ner ud-taldt:
føren kieyseren kom der riden i gaar.

53. Kieyseren kom ved borgaar-leed:
ud stod droning och huilet sig ved.

54. 'Och hør i det, kier droning fin:
huor lider liden Kierstin, alkierste min?'

55. 'Liden Kiersten drog fra huset igaar:
hund komer icke igien føren iyll i aar.'

56. Kieseren ind aff døren trind:
den lig-bor stod ham stragx i-mod.

57. Hand løffte op det huide lin:
'Liger du her, aller-kiereste min!'

58. Hand løffte op det huide kle:
'Leger du her, min all-versens-gled!'

59. Droningen bleff laagt paa steylle och hiyll:
— Ved raa. —
kongen och keyseren di drack iyll.
[Saa faverlig ganger di piber imellem Roskyll och Ribe.]

Grundtvigs Quarthandschrift Nr. 21 = DgF 3 Nr. 126 F.

Übersicht über die Überlieferung der Ballade vom 'Grausamen Bruder'[1])

A. Deutsche Fassungen.

Schleswig-Holstein. 1. Müllenhoff S. 492ff., aus Marne in Dithmarschen. — 2. ZfVlk 1, 444f., aus Hövede in Dithmarschen, 1813.

Hamburg. 3. Fünf schöne neue Lieder. || Das Erste. || Im Wald, im Wald. || Das Zweite. || Es reitet ein Jäger wohl über || die grüne Hayd. || ... Hamburg, gedruckt und verlegt bei Brauer, Damthorwall [Um 1820]. Staatsbibl. Hamburg, Drehorgellieder Bd. 2, Stück 83, zweites Lied.

Mecklenburg. 4. A 88565, Sammlung Wossidlo; aus Walkendorf 1901.

Hannover. 5. Pröhle[2] S. 4ff. Nr. 2, vom Harz = Mittlers hdschr. Sammlung 5, 322 = A 42259. — 6. A 116976, aus Osten, Kr. Neuhaus, 1882/83. — *7. E 16925 aus Gifhorn, 1874.

Braunschweig. 8. E 11411, aus Kloster Michaelstein, vor 1858.

Westfalen. 9. Reifferscheid S. 107. (Umsetzung ins Schriftsprachliche unter Beigabe der Melodie Silchers zu 'Es war ein Markgraf über'm Rhein' und mit der Angabe 'Aus Franken' bei Kretzschm.-Zucc. 2, 185f. Nr. 89).

---

[1]) Als Siglen werden die in den 'Deutschen Volksliedern mit ihren Melodien' 1 (1935), S. XXIIIff. aufgeführten verwendet.

Provinz Sachsen. *10. A 49603, aus Estedt; Mel. abgedruckt bei Parisius S. 38 Nr. 12, Text ebda Fassung B. — *11. A 49604 aus Kehnert, Kr. Wolmirstedt. — *12. A 49605, Abdruck des Textes bei Parisius mit Korrekturen nach 10. — *13. A 49606 aus Pechau; Abdruck des Textes bei Parisius Nr. 12 C, Mel. = derjenigen von 11. Leichte Abweichung des Textes nach derselben Sängerin: A 49887; Abdruck bei J. Meier, Vld 2, 41f. Nr. 51 B. — 14. A 49607, aus der Gegend von Steimke; Abdruck von Varianten bei Parisius Nr. 12 B. — Eine Fassung in Mittlers hdschr. Sammlung 5, 322 (A 42258) ist offenbar eine Zusammenstellung aus dem Parisius'schen Material. — *15. E 593 aus Genthin, 1847; Text Bruchstück, Abdr. der Melodie bei Erk-Böhme Nr. 186c II.

Brandenburg. 16. E 9803 = E 13918 aus Groß-Pankow, 1856.

Schlesien. *17. Hoffm.-Ri. S. 49f. Nr. 27. Abdr. der Mel. auch bei Erk-Böhme Nr. 186c III. — *18. E 6134 aus Korkwitz, Hoffmann v. Fallerslebens Manuskript, vor 1844. — 19. A 54348, aus Eckersdorf, 1909.

Rheinland. 20. E 18126 aus der Ahrgegend; Schuhmachers Manuskript, 1827 (Kestners Sammlung).

Rheinpfalz. 21. He.-Wü. 1, 138 Nr. 57a.

Lothringen. *22. Pinck, Weisen 1, 107 = Pinck, Goethe S. 45 u., getreuer, S. 46; aus Hambach 1918. — *23. A 86967, aus Lauterfangen, Kr. Bolchen, 1914; Bruchstück; Abdruck: Pinck, Goethe S. 44.

Elsaß. 24. Aufzeichnung Goethes, 1770/71. a) Manuskript im Goethe-Schiller-Archiv. — b) Mskr. auf der Univ.-Bibl. Straßburg; Faksimile bei Pinck, Goethe S. 15f. — Siehe noch Goethe, Vldr S. 237ff.; Morris, Der junge Goethe 2, 64 und Herder Bd. 25, 107ff. — *c) E10671, offenbar zugehörige Mel., vom Text nur eine Strophe. Abdr. u. a. bei Erk-Böhme Nr. 186a I u. Pinck, Goethe S. 44. — d) A 122064, Staatsbibl. Berlin, Varnhagen K 289 Heft 3, Bruchstück, ab Str. 17 einsetzend. Wohl ebenfalls auf die Goethesche Überlieferung zurückgehend. Schreiber: Merck?

24 liegt auch Erk Ldrh. Nr. 45 und Erk-Böhme Nr. 186a zugrunde, doch ist der Text durch Strophen von 25 u. 26 ausgebessert.

Baden. 25. A 121916. Staatsbibl. Berlin, Varnhagen K 289 Nr. 5, Einsendung von A. L. Grimm ohne Ortsangabe ans Wdh. Abdruck unter Zusatz von Zeile 8 im Wdh 1, 259. — 25a. Varianten auf A 121970, entnommen einer Notiz in Varnhagen K 289 Nr. 5 Mappe 2, die sich auf eine mit 25 fast gleichlautende (auf den Ratsherrn Danquart in Mosbach zurückgehende?) Niederschrift bezieht.

Württemberg. 26. A 121595, Staatsbibl. Berlin, Varnhagen K 289 Nr. 5 Mappe 2; Einsendung Nehrlichs ans Wdh; Abdruck dort 2, 272 mit einigen Verbesserungen Arnims; auf diesem Abdruck beruht, mit weiteren, starken Eingriffen, Simrock Nr. 16. — *27. A 135870, Schiller-Nationalmuseum zu Marbach a. N., Uhland-Nachlaß. Ohne Ortsangabe, jedoch mit Spuren schwäbischer Mundart. Abdruck der Melodie bei Erk-Böhme Nr. 186a II. — ZfVk 1, 446: Beleg f. Heilbronn a. N., ohne Text.

Niederösterreich. 28. E 10247, Wien, Abdruck bei Birlinger-Crec. 2, 247ff.

Batschka. *29. A 171136, Sammlung H. Bräutigam, aus Militic 1938.

Kontaminationen.

a) Mit der Schwimmersage.

Brandenburg. *30. E 3068, aus Fürstenfelde [Neumark], 1861. Abdruck bei John Meier KiV S. XCV f.

b) Mit dem 'Hammerschmiedssohn' (s. Erk-Böhme Nr. 51).

Rheinpfalz. 31. He.-Wü. 1, 138f. Nr. 57^b. (Spuren solcher Kontamination auch sonst).

c) Mit unbekanntem Stoff.

Ohne Herkunftsangabe. 32. A 122094 = Cod. Heid. 384^3 Nr. 18; Beiträge Jacob Grimms zum Wdh.

Kunstmäßige Umdichtungen.

a) Balladeskes Liebeslied mit glücklichem Ende.

33. Musenalmanach für das Jahr 1808, hrsg. von Leo Freiherrn von Seckendorf (Regensburg), S. 25 Nr. 5. Angabe: 'Aus einer Musikaliensammlung in Herder's Besiz'. — *34. Lieder

und Bilder. Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler (o. J. [1843]), Bd. 3, Bl. 7. Abschrift im Nachlaß Fr. M. Böhmes (Sächs. Landesbibl. Dresden), jüngere Sammlung Bd. 3, 259. Beruht auf 33.

b) Trinklied (nur Str. 1 aus dem 'Grausamen Bruder').

*35. Erstdruck wohl in den 'Liedern, hrsg. vom Breslauer Schullehrer-Verein' (Breslau 1821), u. danach im 'Teutschen Liederbuch zunächst zum Gebrauche für Hochschulen' (Stuttgart 1823) Nr. 254; Melodie im Melodienband S. 55, u. sonst vielfach, z. B. Erk, Vldr 1, 1 Nr. 18; Kretzschm.-Zucc. 1, 26 Nr. 19. Dazu auch *A 129180 aus Hüttenberg, Kr. Neuwied (Rhld.); *E 87, Gotha 1839, nur 1 Str., u. *E 88, Fortlages Mskr. 1843, ebenfalls nur 1 Str.

c) Ballade von Joseph Franz Ratschky, 1779: 'Ein trotziger Ritter im fränkischen Land'. Erstdruck im Göttinger Musenalmanach 1781 S. 17ff. Das Lied drang über das Mildheimer Ldb. ins Volk und wird bis heute gesungen. Belege bei Meier, KiV Nr. 82, Marriage S. 61 zu Nr. 31; He.-Wü. 1, 141 zu Nr. 58; dazu viele A-Nummern.

B. Fremdsprachige Fassungen.

Dänemark. 36a—d. DgF 126 A (Bd. 3, 97—102): Anna Basses Hdschr. Nr. 109 u. die damit verwandten Überlieferungen: Hdschr. von Magdal. Barnewitz Nr. 148; Anna Krabbe Nr. 5 u. Tegnér Nr. 135. — 37. DgF 126 B: Kirstin Basses Hdschr. Nr. 31. — 38. DgF 126 C: Hdschr. der Stiftsbibl. von Odense Nr. 21. — 39. DgF 126 D: Ide Gjøjes Hdschr. Nr. 71. — 40. DgF 126 E: Syv Nr. 41 = Abrahamson, Nyerup u. Rahbek, Udvalgte Danske Viser 2 (1812), 31—46 Nr. LXII. — 41. DgF 126 F = Grundtvigs Quarthandschrift Nr. 21. — 42. DgF 126 G = Karen Brahes Foliohandschrift Nr. 49. — 43 DgF 126 H (DgF Bd. 3, 911), aus Grumtoft in Angeln, 1860. — 44. DgF 126 J (DgF, 3, 911f.) aus Højby bei Odense, 1862. — 45. DgF 126 K (DgF 10, 268ff.) = E. Tang Kristensen, Jyske Folkeminder X, S. 378 Nr. 23 [B], von Mors (oder Ty), 1889. — 46. DgF 126 L (DgF Bd. 10, 270f.) = E. Tang Kristensen a. a. O. S. 75ff. Nr. 23 [A], aus dem Bezirk Hammerum, 1872. — 47. DgF 126 M (DgF Bd. 10, 271) = E. Tang Kristensen, a. a. O. S. 382, aus Südjütland, 1886, Bruchstück.

Norwegen. 48. Fassung A, abgedr. in DgF 3, 913f., aus Vraadal. — 49. Fassung B, Varianten gegen A, abgedruckt in DgF 3, 914; aus Skafsaa. — 50. Fassung C, Bruchstück, z. T. abgedruckt in DgF 3, 914, aus Mo. — *51. Lindemans ungedruckte Aufzeichnungen 1861 Nr. 142, ebenfalls aus Mo; Abdruck von Str. 1 mit Mel. bei Catharinus Elling, Vore Kjæmpeviser (Kristiania 1914) S. 66 Nr. 66. — 52. Bruchstück, Aufzeichnung von Sophus Bugge aus Mo (freundliche Mitteilung Knut Liestøls; DVA K 3059[1]).

Färöer. 53. Schröters Sammlung, Kopenhagen, Kgl. Bibliothek, Ny kgl. Saml. 346, 8°, Nr. 4; außerdem in Schröters 'Blandinger' Nr. 45. Übertragung ins Dänische: DgF 3, 67f. — *54. H. Thuren og H. Grüner Nielsen: Færøske Melodier til danske Kæmpeviser (København 1923) S. 23, zu Nr. 121, Fassung b aus Fuglø, 1 Str., Sprache: dänisch.

Island. 55. Svend Grundtvig og Jón Sigurðsson, Íslenzk fornkvæði 2 (Kjøbenhavn 1859—85) S. 155—161 Nr. 52 A (Arnam. 153, a, 14). — 56. Ebda Nr. 52 B (Kgl. okt., 1). — 57. Ebda Nr. 52 C (Arnam. 151, d, 13). — 58. Ebda Nr. 52 D, 3 Niederschriften repräsentierend. — 59. Ebda Nr. 52 E, nach 2 Niederschriften. — 60. Ebda Nr. 52 F (Arnam. 153, e, 29), nur 1 Str.

Schweden. 61. Fassung A = Arwidsson 1, 335—339 Nr. 53 A. — 62. Fassung B ebda Nr. 53 B. — 63. Fassung C, ebda Nr. 53 C. — 64. Fassung D, ebda Nr. 53 D. — 65. Fassung E, ebda S. 351, 4 Strophen einer wärmländischen Variante. — *66. Fassung F, handschr. Sammlung schwedischer Volkslieder von G. O. Hyltén-Cavallius (Kgl. Bibl. Stockholm), II : 3 : C : 2; aus Småland. Abschrift DVA K 2255. — 67. Eva Wigström, Folkdiktning i Skaane (Köbenhavn 1880) S. 79f. Nr. 40. — 68. Handschriftl. Aufzeichnung von Eva Wigström aus Ahlstad, Bez. Skytts, 1882, im Besitz der Dansk Folkemindesamling (Sig.: 64 Bl. 153).

Wenden. *69. Haupt-Schmaler 1, 87 Nr. 53, aus Zischkowitz. — *70. Ludwik Kuba, Nowa zběrka. Melodiji k hornjołužiskim pěsnjam (Budyšin 1887) S. 4 Nr. 10 (nur Mel.). — *71. Ebda S. 26 Nr. 71 (ohne Text). — Vgl. auch ebda S. 48 Nr. 137.

---

[1]) Die bei Liestøl-Moe 2, 100ff. Nr. 64 abgedruckte Fassung ist nach brieflicher Angabe Knut Liestøls aus verschiedenen Versionen zusammengesetzt und kann deshalb nicht als Quelle benutzt werden.

I. Gleichheiten in deutschen und skandinavischen Fassungen.

Wenn wir die deutschen und skandinavischen Formen unserer Ballade miteinander vergleichen, so sehen wir, daß nicht nur derselbe Stoff in beiden verarbeitet wird, sondern daß sowohl der ganze Aufbau wie die stilistische und wörtliche Gestaltung im einzelnen oftmals derart gleich sind, daß unbedingt eine engere Verwandtschaft, ein Mutter- und Tochterverhältnis, bestehen muß. Im folgenden führe ich die mir aufgefallenen Ähnlichkeiten auf, ohne hier schon zu der weiteren Frage Stellung zu nehmen, ob das Deutsche oder das Skandinavische der gebende Teil war:

1. Gleich ist der deutsche Name der Schwester oder Tochter 'Christine' (Christinchen, niederl. Castina, Annechristine) mit skand. 'Kirsten'. Die Namen des Bruders klingen skandinavisch und deutsch vor allem in der Vokalisation aneinander an: skandinavisch, wo er gewöhnlich allerdings nur als 'König' oder 'Dänenkönig' bezeichnet wird, Valdemar, Ollemuor G, Valmar H, Valdeman färing. und Grundtvig, Gamle danske Minder 2 (1861) Nr. 6[1]) steht deutsch gegenüber: 'König Walter' 3 (niederd. Wolter), 'Graf Wolf' 2, 'Graf Holstein' (niederd. Holsten) 1, Graf Feldmann 1 Variante[2]); daneben noch abweichend 'Hans Markgraf' 16, 'Hans Römer' 4.

2. In ein paar später aufgezeichneten skandinavischen Fassungen (F H J K Hyltén-Cav.) bezeichnet Kirsten nach dem Peitschen den König von England als Vater des Kindes, trotzdem zu Anfang des Liedes die Königin ihren Bruder Buris als Vater genannt hat. In der von Grundtvig DgF 3 S. 67 in Übersetzung abgedruckten färingischen Fassung nennt Sufia, die Kirsten durch den Genuß eines Fisches geschwängert hat, schon zu Anfang den Königssohn von England als Vater. Bemerkenswert ist, daß F der deutschen Form nahesteht, H aus Angeln, J aus Odense und K aus Jütland stammen, während allerdings zwei weitere hierher gehörige Fassungen in Schweden und auf den Färöern aufgezeichnet sind. Mit Sicherheit kann aber gesagt werden, daß der Königssohn (König) von England als Vater des Kindes ursprünglich nichts in unserer Ballade zu suchen hat (vgl. unten S. 17).

In der deutschen Überlieferung tritt stets, mit Ausnahme von ein paar Fällen, wo infolge fragmentarischer Formen oder wegen Ausfalls der betreffenden Strophe der Vater nicht genannt wird, der König von England (abweichend: Prinz Friedrich von England 1, König von Engerland 22, König von Schwabenland 14, König von Schweden 16) als Vater auf. In den vollständigen Fassungen 12, 19, 21 und 25 sagt zu Anfang der Werber niederen Standes, die Schwester habe ein Kind von ihm, aber am Schluß wird trotzdem der König von England als Vater genannt. In 10 und 15 behauptet der unebenbürtige Werber nur, das Mädchen habe ein Kind von ihm, aber 15 ist nur als Bruchstück überliefert, und in 10 fehlt die Angabe des Vaters durch den Ausfall der betreffenden Strophe. In 8 und 20 sind Werber und Vater des Kindes identisch: es ist der König von England. In den Fassungen 6, 11 und 23 wird nichts über den Vater des Kindes gesagt.

3. In der dänischen Fassung K Str. 13 bietet Waldemar, als Kirsten nach dem Geißeln den Prinz von England als Vater genannt hat, ihr das halbe Königreich

---

[1]) In anderen Liedern: DgF 221 A 32f., Woldemar, B Follmer, C Voldemor, D Woldemor; DgF 183, C Ollemuor; DgF 476 Str. 34 Woldemor.

[2]) Ist Graf *Feld*mann vielleicht für Graf *Wald*mann (= *Valde*man) eingetreten?

an, wenn sie am Leben bleiben wolle, in J drei Tonnen Gold und dann das halbe Dänemark, in F 7 Pfund Gold.

In der deutschen Überlieferung stellt der Bruder seiner Schwester unter den gleichen Voraussetzungen 1, 30 'ganz Schweden' (ähnlich 2, 26), 3, 27 'das Bawelong', 10 S. 41 Var. 'halb Unger- und Preußenland', 12, 21 'meine hälfte Markgrafenschaft', 14, 12 'ganz mein Königreich', 16, 21 'halb Engeland', 32 Z. 24 'ganz England' in Aussicht.

4. Kirsten behauptet in den isländischen Fassungen, als das Austreten von Milch aus ihren Brüsten bemerkt wird, es sei weder Milch noch Wein, es komme von dem Weh, das sie über den Abschied von ihren Mädchen empfunden habe (A 47ff.; B 41ff.; C 26ff.; D 38ff.; E 43ff.). Es ist dies eine Entstellung von in anderen Liedern auftretenden Strophen, in denen das Mädchen sagt, es sei nicht Milch, sondern Met oder Wein, den sie getrunken habe.

Vor allem finden wir die betreffende Strophe durchgängig in der skandinavisch stark überlieferten und weit verbreiteten Ballade von 'Redselille og Medelvold' (DgF 271). Wie von der Recke (S. 152ff.) annimmt, mögen die Verse von hier aus vielleicht in unser Lied übergegangen sein (DgF 271, P Str. 2, Q Str 1, V Str. 3 rinnt die Milch, wie gelegentlich auch in unserer Ballade, infolge des Tanzens heraus). Sie finden sich außerdem in mehreren anderen Liedern, die von der Recke a. a. O. aufzählt. Merkwürdig ist dabei, daß in allen vorkommenden Fällen die Frage 'Warum rinnt die Milch aus deiner Brust' sich nicht an eine Wöchnerin, sondern an eine Schwangere wendet, bei der doch keine stärkere Milchsekretion stattfindet, wie es das Wort 'rinnt' voraussetzt. Entweder ist die Wendung aus einer uns nicht bekannten Ballade, in der es sich um eine Wöchnerin handelte, in alle die genannten Lieder herübergewandert, oder der Sänger hat, die natürlichen Verhältnisse nicht beachtend, das Ausscheiden von Muttermilch auch der Schwangeren zugeschrieben. Wie dem aber auch sei, in unserer Ballade sind, wie die Überlieferung zeigt, die Verse ein Fremdkörper, der von außen her eingetreten ist. Die gleiche Wendung, skandinavisch in unserer Ballade nur in der isländischen Überlieferung aufgezeichnet, finden wir aber auch im Deutschen, wo das Mädchen sagt, es sei der rheinische Wein, der sich in ihre Brüste gezogen habe (1, 23f.; 3, 20f.).

5. Vor dem Aufbruch läßt sich Kirsten ihren Schrein bringen, in dem sie ihr Gold hat, um ihre Dienerinnen zu belohnen, wie dänisch E 59, F 17 und L 17f., schwedisch 62, 15; 63, 16 und färing. DgF 3, 68 Str. 15 berichten. Man vergleiche insbesondere:

Ja, hent mig straks min forgyldene Skrin,
at jeg kan lønn' Tjenest'kvinderne min'. (L 18, s. a. 17)

mit:

Langt mich her meinen goldene Schrien,
Damit will ich lohnen meinen Mädchen zur Mieth (3, 11).

6. Als Kirsten den Schrein in Händen hat, teilt sie die Belohnungen an ihre Dienerinnen aus, wobei die Amme öfter vor den anderen ausgezeichnet wird: dän. E 60f., F 18; norweg. DgF 3, 913 Str. 18f.; isl. A 35, B 31, C 20, DE 31; färing. DgF 3, 68 Str. 16; schwed. 61—63 Str. 17, 64 Str. 6f. Im Isländischen und einmal im Schwedischen (64) wird dann noch die Bitte angefügt, gut für das Kind zu sorgen:

Sitt folk det lönte hon båd' ärligt och väl;
Men amman den gaf hon dubbel lön (62 Str. 17).

Ähnlich F 18; 61 u. 63 Str. 17; 64 Str. 6f.

Auch deutsch wird die Amme (Anna, Kindsmagd, Kindsweib, Kinderfrau, Köchin) besonders genannt, neben der der Kutscher (im Nordischen sind es Dienerinnen) auftritt:

Sie lobte der Amme einen goldenen Ring,
Sie sollte bewahren ihr liebes Kind (12, 7).

Ähnlich 18, 5f.; 19, 7; 28, 7f. Vgl. auch 1, 11; 2, 12; 3, 11; 8, 9; 10, 8; 13, 7; 26, 7; abweichend 7, 6.

7. Bevor Kirsten zu ihrem Bruder aufbricht, wird dänisch und deutsch geschildert, wie sie ihr Kind wickelt:

I tager mig hid det vinde-bond!
ieg vinder min søn sielff met min hand.

Ieg vinder min søn sielff met min hand:
ieg vinder ham nu och aldrig mere (F 19f.).

(In ABCDEGK wird dies den Mädchen empfohlen.)

Sie windeln hin, sie windeln her,
Ich windele dich, Knäbelein, nimmer (32, 8f.).

Ähnlich 16, 4f.; 1, 9; 2, 10; 3,10.

8. In zwei norwegischen Fassungen fließt, als Kirsten tanzt, ihr das Blut in die Schuhe, was in einer schwedischen und einer färingischen Form leicht umgestaltet wird. Im Deutschen lautet es ähnlich (5, 9):

Er hat getanzt mit ihr drei Tag und drei Nächte lang,
Bis ihr das Blut aus den Schuhen raussprang (vgl. weiter 6, 12 und 12, 16).

Das vollständige Material über diesen Punkt wird S. 25 vorgelegt, wo auch die weiteren sich daran knüpfenden Fragen erörtert werden.

9. Wo vom Peitschen der Kirsten durch den Bruder berichtet wird, treten im Nordischen im allgemeinen Birkenreiser oder andere Reiser auf, aber in vier schwedischen Fassungen (63, 64, 67, 68) werden *stålpiskor* verwendet.

Auch im Deutschen sind es Ruten. Nur in 16, 17 heißt es wie im Schwedischen:

Er holte sich zwei Geprügelte,
Der eine von Eisen, der andere von Stahl.

10. In einer mecklenburgischen Fassung (4, 10f.) bittet die Schwester den Bruder, mit dem Schlagen einzuhalten:

10. Halt ein, halt ein, liebstes Brüderlein,
Ich will dir befehlen mein kleines Kindelein,

11. Ich will dir befehlen so hoch in der Welt,
Es gehört dem Herrn König von Engelland.

Ähnlicher Wortlaut findet sich noch in der Altmark (12, 18f.; 13, 15f.), in Wien (28,17) und in Schlesien (17, 10f.).

Hierzu stelle man die oben S. 6 abgedruckte Strophe 43 der dänischen Fassung F, die fast wörtlich gleich ist.

11. Verwandt ist auch in bezug auf Einzelheiten die Schilderung von Kirstens Ritt zum Hof des Bruders, der die erste Probe darstellt. Sie soll reiten und nicht fahren, und deshalb wird mit dem Boten ein Pferd für sie geschickt, wie die schwedischen Fassungen berichten (61, 9f.; 62, 6 und 14f.; 63, 5 und 15; zwei Pferde stehen draußen 64, 4). Kirsten rühmt sich, daß jede vornehme Frau wissen möge, wie sie im Goldsattel reiten könne (dänisch A 66f.; B 69f.; C 31f.; E 63; ähnlich

isl. A 38; B 34; C 23; D 25; E 35). Andererseits klagt sie dänisch D 100 und färing. DgF 3, 68, 19, wie schwer ihr das Reiten falle.

Dazu stelle man das Deutsche (1, 6):

Da schickte Graf Hans an Christine einen Boten,
Sie soll kommen zu Pferde und nicht zu Wagen (vgl. 2, 6).

Auch das mutvolle Reiten wird geschildert 1, 15 (2, 12; in 3 fährt sie im Wagen, aber sonst ist der Wortlaut gleich; vgl. auch 10, 7; 12, 9; 14, 7):

Annchristine wohl zu Pferde sprang,
Ihr gülden krauses Haar lang nieder hangt (d. h. sie gibt sich als Jungfrau).

Daß das Reiten auch im Deutschen die erste Probe darstellt, zeigt deutlich 1, 16f. (vgl. auch 2, 13f.; 3, 16):

Sie reit wohl über Berg und Thal,
Ihr Bruder schon aus dem Fenster sah:

'Musje Jäger, das mustu gelogen sein,
Meine Schwester Annchristine ist Jungfer fein.'

Diese prüfende Ausschau nach der reitenden Kirsten findet sich auch skandinavisch (vgl. dän.: Dronningen stoed i winduffuet och loe C 33; E 67). Aber das Ergebnis ist anders: Die Königin sieht Kirsten vom Pferde sinken und entnimmt dem, daß Kirsten die Probe nicht bestanden habe, doch wird dies seitens der Kirsten begleitenden Boten, um dieser zu helfen, dadurch erklärt, daß der Sattelgurt gebrochen sei (dän. C 32f.; E 66f.; F 21ff.; vgl. G 26f.[1])).

12. Hervorzuheben ist auch, daß der Gesamtaufbau des Liedes im Skandinavischen und Deutschen so ähnlich ist, daß unbedingt ein enges Verwandtschaftsverhältnis angenommen werden muß. Als Beispiel will ich nur zwei Einzelheiten anführen, da derartige Übereinstimmungen in kleinen Zügen vor allem beweiskräftig sind:

Die anklagende Person (skand.: Königin, deutsch: Jäger und andere untergeordnete Persönlichkeiten) fordert, als der Bruder das Bestehen einer Prüfung feststellt und die Beschuldigung als erlogen erklärt, weitere Prüfungen:

'Hættu þig, Soffía! þú skalt þig dey:
þú hefir logið á svein og mey.'

'Heyrðu það, Valdemar, kóngur minn:
reyndu betr Kristínu, systur þín!'

(isl. A 45ff.; B 45ff.; C 29ff.; D 32ff. und E 47f.
vgl. auch die schwed. Fassung 62, 22f.)

Hierzu stelle man das Deutsche:

'Musje Jäger, das mustu gelogen sein,
Meine Schwester Annchristine ist Jungfer fein.'

'Sollen alle meine Worte gelogen sein,
So laßt die Annchristine auf den Tanzboden h'rein.'

(1, 17f. und 20f.; 2, 14f. und 17f.; 3, 16f. und 19.)

---

[1]) Die skandinavische Überlieferung zeigt ein großes Durcheinander, aber beweist auch in ihrer Entstellung das ursprüngliche Vorhandensein des Sinkens vom Pferde bei der Ankunft am Königshof: Es ereignet sich beim Aufbruch zur Fahrt dorthin in dän. A 64; B 67; C 31f. (trotzdem wird das gleiche 32f. vom Königshof berichtet); F 21 (die Königin sieht es trotz der Entfernung zwischen Kirstens Heim und dem Königshof). In D 94 fällt das Gesinde beim Abschied Kirstens in Ohnmacht; in D 99 werden die Kirsten am Königshof empfangenden Ritter ohnmächtig, während über Kirsten nichts berichtet wird.

Dann noch ein weiteres: Beim Gürteltausch ergibt sich im Skandinavischen (dän. E 82, D 111 und G 36), daß Kirsten jungfräulich schlank ist wie eine Lilie (G), während in acht der deutschen Fassungen als Beweis der Jungfräulichkeit hervorgehoben wird, daß sie an den Seiten so schmal sei (5, 3; 6, 3; 8, 4f.; 10, 3; 12, 4; 13, 4; 14, 4; 15, 3). Das kann auch hier keine zufällige Übereinstimmung sein.

II. Ist das Skandinavische oder das Deutsche der gebende Teil?

In dem vorstehenden Abschnitt hatten wir Gleichheiten und Ähnlichkeiten zwischen den skandinavischen und deutschen Formen unserer Ballade aufgezeigt, die nicht auf Zufälligkeiten beruhen können, sondern mit Sicherheit erweisen, daß eine dieser Formen aus der anderen entstanden sein muß. Jetzt soll uns die Frage beschäftigen, ob die Ballade in Deutschland oder auf skandinavischem Boden entstanden ist. Zu ihrer Lösung kann aber nur ein Teil des im ersten Abschnitt angeführten Materials, die Nummern 1—5, verwandt werden. Die Nummern 6—12 tun nur die Tatsache der nahen Verwandtschaft dar, aber tragen nichts zu der Entscheidung über die Frage bei, in welcher der beiden Literaturen die gemeinsamen Züge entstanden sind.

Im Nordischen ist die Ballade an die historischen Persönlichkeiten Waldemars I., seiner Frau Sofia und deren Bruder Buris sowie seiner Schwester angeschlossen. Aber wir werden das Erzählte nicht als geschichtliche Wahrheit, sondern als sagenhafte Gestaltung von Vorgängen betrachten müssen, bei denen kaum mehr als die Namen historisch sind, wie Untersuchungen skandinavischer Gelehrter, vor allem die Grundtvigs und anderer, die in den DgF Bd. 3, 63ff. und 911ff. wie in den Nachträgen Bd. 10 S. 265f. verzeichnet sind, erweisen. Immerhin fällt ins Gewicht, daß Waldemar (z. B. DgF 118; 121; 124; 127; 132 A; 135 C; 141; 158; 221 A; 290 B) und auch die anderen Personen eine Rolle in einer Reihe sonstiger dänischer Balladen spielen, während gewisse geschichtliche Anknüpfungen an individuelle Persönlichkeiten im deutschen Liede (1 und 2) durchaus singulär sind. Vor allem ist in dieser Beziehung der Vorname 'Kirsten' beweiskräftig. Bei einer verhältnismäßig flüchtigen Durchsicht der bis jetzt erschienenen Bände der DgF ergab sich, daß er als Name einer Haupt- oder Nebenperson in 123 verschiedenen Balladen auftritt, die meist den Ridderviser wie unser Lied zugehören. Im Deutschen dagegen finden wir den Namen 'Christine' (Castina) außer in unserer Ballade nur in der Rheinbraut, in die er wie andere Züge erst aus dem 'Grausamen Bruder' aufgenommen wurde, trotzdem er einer der frühesten Frauennamen aus der Sphäre der Heiligen ist — hessisch tritt er schon im 11. Jahrhundert auf, wie Edward Schröder (Deutsche Namenskunde S. 214) bemerkt —, aber sonst in keinem anderen Liede. Auch im 'Grausamen Bruder' findet er sich nur in 14 Belegen aus dem Norden Deutschlands (Schleswig-Holstein, Mecklenburg, Harz, Hannover, Westfalen, Altmark, Brandenburg), während sonst, vor allem im Süden, die Schwester stets namenlos ist.

Das gleiche Bild ergibt sich in bezug auf das Vorkommen des Königssohnes (Königs) von England. Außer in unserem Liede tritt dieser in der deutschen Ballade meines Wissens nirgends handelnd und auch nie als Freier oder Verführer auf, was doch zu denken gibt[1]).

[1]) Wenn in dem Liede von 'Wassermanns Frau' (E.-B. Nr. 1) der Wassermann die Tochter des Königs von Engeland freit (so in 22 Fassungen im DVA; einige Fassungen aus den öst-

Demgegenüber finden wir den Königssohn (König) von England (das Land England) in nordischen Balladen häufig, und er spielt eine besonders hervorstechende Rolle als Freier und Verführer. Außer in der Überlieferung des 'Grausamen Bruders' haben wir in skandinavischen Balladen bei einer nicht absolut genauen Überschau der Bände der DgF den König oder Königssohn von England (einmal auch die Tochter des Königs von England) in 15, wie den geographischen Begriff England in elf verschiedenen Balladen (DgF 52; 68; 83; 146; 157; 238; 258; 263; 285; 311; 372; 444; 445; 519; 527) angetroffen. Unter diesen Umständen wird man annehmen müssen, daß der 'König von England' der deutschen Ballade höchstwahrscheinlich aus dem Nordischen entlehnt ist.

Wenn in deutschen Fassungen (1, 30; 2, 26) der Bruder die von ihm zu Tod geschlagene Schwester, nachdem sie den König von England als Vater des Kindes genannt hat, bittet, noch bis morgen zu leben, dann wolle er ihr ganz Schweden geben, so kann das Auftreten dieses Landes neben sonstigen Bawelong und Königreich 3, 27f., halb Unger- und Preußenland 10 Anm., meine hälfte Markgrafschaft 12, 21, ganz mein Königreich 14, 12, halb England 16, 21, ganz England 32 (England tritt wegen des Königs von England auf) vielleicht auch aus dem Nordischen stammen.

Die Entschuldigung der Schwester, die Milch sei ihr aus der Brust geflossen, weil sie rheinischen Wein getrunken habe (S. 11 Nr. 4), findet sich in der gesamten deutschen Balladenüberlieferung nur hier, während sie außer in Fassungen unseres Liedes auch sonst (von der Recke S. 152f.) im Skandinavischen auftritt. Auch hier wird man unter diesen Umständen an eine deutsche Entlehnung aus dem Nordischen denken.

In skandinavischen Balladen ist es eine typische Wendung, daß ein Mädchen, das eine Reise antritt oder Abschied nimmt, Gaben an die Zurückbleibenden verteilt und zu diesem Zwecke an ihren Schrein geht oder sich ihn holen läßt, ihn auf die Knie setzt und dann auspackt oder den Inhalt verschenkt. Das Herholen des Schreins finden wir weiter skandinavisch vor einer Entführung. Die betreffende Wendung tritt, wie wir unter Nr. 5 S. 11 sahen, auch im Deutschen 3, 11f. auf, ist aber in der sonstigen deutschen Balladenüberlieferung in dieser festgeprägten und formelhaften Gestalt nicht nachzuweisen[1]), während sie, abgesehen von unserer, in elf weiteren skandinavischen Balladen sich findet (DgF 6; 82; 128; 183;

---

lichen Provinzen Deutschlands und aus den deutschen Kolonien in Rußland bieten weiter umbildend 'König von Mohrenland' oder 'Morgenland'), so ist dies sicher eine spätere Umgestaltung. In der ursprünglichen Form dieser Ballade schlägt der Wassermann dann weiter seiner Frau, die auf die Erde zurück will, vor, die sieben Kinder, die sie ihm geboren hat, zu teilen: drei der Frau und drei ihm, das siebte soll zwischen ihnen geteilt werden. Daraufhin entscheidet sich die Frau, die den Tod des siebenten Kindes nicht will, bei ihm im Wasser zu bleiben. Diese Teilungsszene wird später umgebildet, und es wird gesagt (im DVA 12 Fassungen): Vier (drei) gehören dem wilden Wassermann, drei (vier) gehören dem König von Engeland (dafür auch Mohrenland und Morgenland) oder umgestaltet: vier (drei) sind aus dem königlichen Adelsstamm (Adelstand). Von einer Vaterschaft des Königs von England, dessen Tochter ja die Frau des Wassermanns hier genannt wird, ist nicht und kann nicht die Rede sein, und es handelt sich nur darum, daß ein Teil der Kinder dem Geschlecht der Mutter zugewiesen werden soll. Die in dem Liede gelegentlich auftretende Erwähnung der 'Glocken aus England', die die Frau im Wasser hört, ist dadurch hervorgerufen, daß sie zu Beginn als Tochter des Königs von England bezeichnet wird. Das Auftreten von England als geographischer Begriff im Kinderliede steht auf einem anderen Blatt.

[1]) Wendungen wie 'mein goldnes Schrein' E.-B. 1 Nr. 7b Str. 2f. oder 'Eichenschrein' E.-B 1 Nr. 182f. Str. 17 stehen vor allem im Situationsbild fern.

250; 265; 268; 270; 338; 460; 478). Auch hier hat also mit höchster Wahrscheinlichkeit das Deutsche entlehnt.

Für die Herkunft des deutschen Liedes aus dem Dänischen sprechen aber weiter noch folgende Beobachtungen: Es wirkt doch sehr befremdend, daß in der deutschen Ballade ein Mann niederen Standes (Jäger, Küchenjunge, Kupferschmied, Fuhrknecht, Bauer usw.) offen und ernsthaft die Grafen- oder Fürstentochter von dem Haupt des Geschlechtes zur Frau begehrt, und es dürfte kaum ein weiterer Fall dieses Vorganges in der ernsten und tragischen deutschen Ballade nachweisbar sein. Die Sänger verschiedener Fassungen (4; 5; 8; 11; 16; 20) haben denn auch daran Anstoß genommen und als Werber einen König (im Wendischen ist es ein verkleideter König) oder sonstigen hohen Herrn eingesetzt. Daß dies aber etwas Späteres und Ungeschicktes ist, zeigt der Umstand, daß im Verlauf des Liedes der König vom Bruder abgewiesen wird, weil er nicht wie die Schwester 'von Adel' sei.

Untragbar ist es auch, daß eine Hauptperson, wie es der Werber ist, im weiteren Verlauf des Liedes überhaupt nicht mehr (in 1 noch bis zur zweiten Probe) auftritt.

Dies und noch anderes wird erst verständlich, wenn wir das deutsche Lied als Umsetzung aus dem Skandinavischen auffassen. In der Ballade spielt sich alles zwischen den üblichen drei Hauptpersonen ab, im Dänischen zwischen Waldemar, Sofia und Kirsten, im Deutschen zwischen Bruder, Schwester und Werber. Im Deutschen fällt also zwar die Gestalt der Sofia fort, aber ihre Rolle als Ankläger wird von dem Werber übernommen, der zugleich die Gestalt des Buris verkörpert. Während nun im Dänischen Sofia von Buris und seiner Verführung als dritte erzählt, verlangt die deutsche Umgestaltung die Wandlung dieser Er-Form in die Ich-Form, denn was dort durch Sofia von ihm berichtet wird, muß er hier jetzt selbst zum Ausdruck bringen. Das wirkt sich aber weiter auch darin aus, daß die soziale und moralische Minderwertigkeit des Buris (Pferdedieb, Pferdeknecht, Bastard, arm) auf den ihn in der deutschen Ballade vertretenden Verführer übertragen wird, und dieser infolgedessen als Mann niederer Herkunft, wie Buris in unserer Ballade im Dänischen geschildert wird, erscheint. Nur so läßt sich der niedere Stand des Werbers begreifen.

Diese Umsetzung verlangt dann weiter, daß der Werber zugleich als Verführer erscheint, von dem die Schwester ein Kind trägt (8; 10; 12; 15; 20) oder dem sie ein Kind geboren hat (19; 21; 25). Das steht aber im Widerspruch zu der späteren Angabe, daß der König von England der Vater sei, und deshalb wird mehrfach geändert: es wird nur gesagt, 'sie trägt ein Kind' (5; 6; 7; 13; 14); oder gleichbedeutend 'sie geht mit einem Kinde' (26; 27) und andererseits 'sie hat ein Kind' (1; 2; 3; 22; 23; 24; 28), ohne daß zu Anfang von der Vaterschaft die Rede ist.

Das gleiche Durcheinander begegnet in den skandinavischen Fassungen, deren spätere ja auch den König von England als Vater kennen. 'Kirsten hat ein Kind' (DgF A 45; B 46; C 22; D 70; E 45; DgF 3, 913; ebenso 52, 4ff.; isl. A 19; E 10), 'sie geht mit einem Kinde' (F 4; G 4; 61, 6; 66). Unbestimmt drücken sich aus 62, 3; 63, 2; 67, 2; 68, 2; isl. B 17, während isl. C 13 und D 8 nur von einer Verlobung reden. Ursprünglich weiß Sofia, als sie Waldemar das Liebesverhältnis der Kirsten mitteilt, nur, daß diese schwanger ist, nicht aber, daß sie bereits geboren hat. Im letzteren Fall hätte es ja auch gar keinen Sinn, die Gürtelprobe, die doch nur bei einer Schwangerschaft Kirstens am Platze ist, anzustellen. Wenn gelegentlich schon im Anfang von Kirsten als Wöchnerin geredet wird, so ist dies eine Weiterbildung auf Grund dessen, was sich erst später als Tatsache ergibt.

Aus dänischen Fassungen erklärt sich dann das Nebeneinander in den deutschen Liedern: 'sie trägt ein Kind' oder 'geht mit einem Kinde (von mir)' und 'sie hat ein Kind (von mir)', was sonst schwerverständlich wäre.

Aus dem vorstehend Angeführten dürfen wir meiner Ansicht nach den sicheren Schluß ziehen, daß die deutsche Ballade die Umgestaltung einer dänischen Ballade ist. Auch die vorläufig zurückgestellten Punkte 6—12 (S. 11ff.) können jetzt nach dieser Erkenntnis als Gemeinsamkeiten betrachtet werden, die auf das dänische Lied zurückgehen.

Ebenfalls zeigt das Nichtvorkommen unserer Ballade in den Niederlanden wohl, daß sie in dem deutsch-niederländischen Gemeinbesitz der alten Zeit gefehlt hat, was weiter die Übernahme eines Eindringens von außen annehmbar macht.

III. Die skandinavische Vorlage der deutschen Fassungen.

Eine direkte Vorlage für die deutschen Fassungen hat sich im Nordischen nicht erhalten. Die deutschen Formen spiegeln aber eine jüngere Phase nordischer Fassungen wider, wie sich besonders klar durch das Auftreten des Königs von England als Vater des Kindes zeigt (oben S. 10).

Wir sind nun auch in der glücklichen Lage verfolgen zu können, wie das Auftreten des Königssohns (Königs) von England als Vater des Kindes der Kirsten zustande gekommen ist. In den Fassungen der Adelsvisbøger (DgF 126 A—E) äußert der aus dem Kriege zurückgekehrte Waldemar, nachdem er den Beweis für den Fehltritt Kirstens erhalten hat, schmerzerfüllt, er habe sie auf seiner Fahrt einem reichen Herzog, Fürsten oder mächtigen Herrn verlobt (A 94; B 98; C 45; D 122; E 90) und nennt ein paar Strophen später in den ersten drei Fassungen genauer den Sohn des Königs von England (den Königssohn jenseits des Meeres E 95) als künftigen Gemahl, was sicherlich durch die Rolle, die der König oder Königssohn von England in der skandinavischen Riddervise spielt (oben S. 15) veranlaßt ist. Aus dieser Keimzelle hat sich dann die spätere Weiterbildung des Königssohns von England zum Vater des Kindes entwickelt. In der färingischen Überlieferung tritt dieser als Verführer der Kirsten schon zu Anfang etwa an der Stelle auf, wo sonst von der Vermählungsabsicht die Rede war, und mag hier vielleicht etwas Ähnliches, wie es die Adelsüberlieferung bringt, verdrängt haben. Daß diese Nachricht sich mit der im Anfang gebrachten (F und Hyltén-Cavallius) von der Verführung durch Buris in Widerspruch setzt, stört den Sänger nicht.

Weiter findet sich die Erwähnung von Stahlpeitschen (deutsch 16, 17), nordisch nur im Schwedischen (63; 64; 67; 68), das Rinnen des Blutes in die Schuhe in einigen skandinavischen, zwei norwegischen, einer schwedischen und einer färingischen Fassung, wenn wir nicht auch den dänisch und isländisch (G 34[1]; isl. A 54; B 49) auftretenden Zug, daß das Blut unter *Skarlagenskind* geflossen sei, als Umgestaltung auffassen wollen, was mich wahrscheinlich dünkt (isl. D 37, E 42 [vgl. A 81] sind wohl selbständige Ausführungen).

Die besondere Erwähnung der Amme bei der Besoldung der Mägde kommt außer in F 13 nur schwedisch (61—64) vor.

---

[1]) Hier hat von der Recke (S. 150) mit Recht *blód* für das dort stehende *mielk* eingesetzt, denn das Heraustreten der Milch wird in Str. 39 nochmals erwähnt, und diese Duplizität hätte keinen Sinn. — Die Erwähnung in H (Dg F 3 S. 911), das wohl unter deutschem Einfluß steht — die Aufzeichnung stammt aus dem Grenzgebiet —, kann hier außer Betracht bleiben.

Nur isländisch wird die wohl später aus anderen Liedern eingedrungene Erklärung Kirstens berichtet, daß es keine Milch sei, was aus den Brüsten fließe, sondern Met oder Wein, den sie vorher getrunken habe (oben S. 11), aber der Zug entstammt letzten Endes doch einer dänischen Quelle, wie das Vorkommen im Deutschen zeigt.

Auch die Aufforderung Sofias an den König, er möge die Schwester besser prüfen (oben S. 13), begegnet nur allein im Isländischen, wenn man nicht die entferntere stehende Stelle der schwedischen Überlieferung (62, 23f.) und die vorauszusetzende dänische Vorlage der deutschen Fassung 1 (oben S. 2 Str. 18, 21) hier heranziehen will.

Dieses verschiedene Auftreten einzelner im Deutschen vorhandener Züge läßt auf ein lebendiges und vielfaches Umsingen der Ballade über die erhaltene dänische Überlieferung hinaus schließen, denn wir werden mit Sicherheit annehmen dürfen, daß das Lied in Dänemark gedichtet ist und daß auch hier die nicht in der dänischen Überlieferung erhaltenen, wohl aber in den übrigen nordischen Ländern auftretenden Züge entstanden sind, und endlich, daß ebenso das Deutsche sie aus dänischen Fassungen übernommen hat.

IV. Die Entwicklung der Ballade in der deutschen Überlieferung.

Die Übernahme des dänischen Liedes ins Deutsche kann bei den eingreifenden Änderungen, die es dabei erfahren hat, nicht durch eine Umgestaltung bei der mündlichen oder schriftlichen Weitergabe im Volksgesang geschehen sein, sondern ist sicherlich durch fachmännische Kräfte — berufsmäßige Volkssänger oder Angestellte von Druckereien fliegender Blätter oder ähnliche Persönlichkeiten — erfolgt. Es handelt sich weiter auch um eine zu einem Male, zu einer Zeit und an einer Stelle erfolgte Bearbeitung, die dann die Grundlage aller deutschen Fassungen des 'Grausamen Bruders' geworden ist[1]). Ob sie von Anfang an sämtliche im Deutschen in den verschiedenen Formen gebotenen Einzelzüge dänischen Ursprungs enthalten hat oder ob im Grenzgebiet beim Umlauf im Volke noch später dieser oder jener dänische Zug in die deutschen Liedformen eingedrungen ist, läßt sich nicht sagen. Die schleswig-holsteinischen Fassungen und das Hamburger fliegende Blatt bieten gewiß den vollständigsten Stoff und zeigen wohl dadurch, daß sie der Einbruchstelle nahestehen, sind aber keinesfalls die uns verlorene deutsche Urbearbeitung, da weitere Züge, die sich durch das Vorkommen in skandinavischen Liedern als alt erweisen, auch in den Liedformen anderer deutscher Gegenden auftauchen.

Aus dem Dänischen mag auch die Erhaltung individueller Namen für den Bruder in Schleswig-Holstein stammen, wenn dort ein Graf Hans von Holstein (Graf Feldmann) 1, Graf Wolf 2 oder, wohl auf Waldemar zurückgehend, König Walter 3 auftritt[2]), während das deutsche Volkslied, soweit es nicht geschichtlich ist, meist nur Typen wie König, Graf, Ritter und ähnliches kennt. Darüber, ob Graf Hans von Holstein mit dem zweiten schwedischen Unionskönig identisch ist, wie Müllenhoff (S. 495) meint, läßt sich Sicherheit nicht gewinnen. In diesen Zusammenhang gehört auch das Auftreten des im Volkslied sehr selten begegnenden Namens Christine: er kommt, wie wir ja bereits oben (S. 14) sahen, sonst nur noch

[1]) Vgl. noch die Ballade 'Rache aus Eifersucht' unten S. 31ff.

[2]) Vgl. weiter Hans Römer 4 und Bruder Conrades 9; Hans Markgraf 16 ist wohl als Typ zu fassen (er tritt auch so in der 'Elfjährigen Markgräfin' E.-B. Nr. 109c auf).

in der Ballade von der Rheinbraut vor, wo er aus unserem Liede entlehnt ist und aus dem Norden mit der 'Rheinbraut' südwärts gewandert sein muß, denn im Süden fehlt ja der Name der Schwester in unserer Ballade.

Wir können nun beobachten, daß unser Lied in der Verbreitung von Norden nach Süden immer mehr Altes an Einzelheiten einbüßt. Es wird immer ärmer und wird innerlich ausgelaugt, was einen weiteren Grund für die Ableitung aus dem Dänischen darstellt. Eine große Reihe von Einzelzügen geht nicht über das niederdeutsche Gebiet nach Süden hinaus, so z. B. die folgenden: Auftreten eines Namens (Christine), Wickeln des Kindes, Angebot von England oder eines anderen Landes an die Schwester, Einführung der Beobachtung, daß die Schwester so schmal sei, Springen aufs Pferd oder rasches und mutiges Einsteigen in den Wagen, Fließen des Blutes in die Schuhe, Verwendung von Stahlpeitschen. Einiges tritt nur in denjenigen Fassungen auf, die nahe der dänischen Grenze entstanden sind (Schleswig-Holstein und Hamburg): die Anstellung von Proben und die Aufforderung weiter zu prüfen, die Wendung vom Schrein, der Kirsten gebracht werden soll, und ihre Angabe, daß es nicht Milch sei, die aus ihren Brüsten fließe, sondern Wein, den sie getrunken habe.

Daß das Lied von Norden nach Süden gewandert ist, scheint auch die Beobachtung zu erweisen, daß die Überlieferung im Süden wesentlich lockerer und der Wortlaut weniger fest ist, was dann die Grundlage für zahlreiche nach Süden hin zunehmende Kontaminationen mit anderen Liedern und Entlehnungen aus ihnen gegeben hat:

Die Wendung 'Der Markgraf stellt ein Gastmahl an und ladt seine Schwester auch dazu', die in Lothringen (21, 6; 22, 6) und ähnlich in der Gegend von Bonn (20, 3) begegnet, stammt aus dem 'König von Mailand' (John Meier, Das deutsche Volkslied I, 202), wo es heißt:

2. Der Herre stellt e Gastmal a,
Er ladt viel fremdi Herre dra.

3. Er ladt viel fremdi Herre-n-i,
Der König us Mailand au darbi.

Aus der Ballade von 'Degener und Lussewine' rührt her die Wendung von der 'Kammer und die war lang' (vgl. auch ZfVk. NF 6, 89), die in Wien (28, 15) und in Schlesien (17, 8; 19, 13), aber auch in Hannover (7, 10) auftritt.

Das Lied von den 'Königskindern' (DVldr I Nr. 20) hat sich im Oderbruch (30; Abdruck Kunstlieder im Volksmunde S. XCV) mit unserem Liede verschmolzen. Ebenso hat das Lied vom 'Hammerschmied' (John Meier, Das deutsche Volkslied II Nr. 56) in der Rheinpfalz (31) die Strophen 3, 6 und 9 gegeben. Auch die 10. Strophe der elsässischen Fassung Goethes (24) und die 12. in der Einsendung Nehrlichs aus Hohenzollern an Arnim (26) stammen aus diesem Liede. Weitere Übergänge des 'Hammerschmieds' in unser Lied zeigen auch die Fassungen 7, 6; 30, 5 und 17f.; 21, 14. Vielleicht lebt auch im 'Kupferschmied' einer lothringischen Aufzeichnung Pincks (23) der Hammerschmied nach. Die letzte Strophe der von dem Wiener Ratschky gemachten Umdichtung unserer Ballade (1779, Kunstlieder im Volksmunde Nr. 82)[1]) hat in einer Braunschweigischen Fassung (8, 20) den Schluß geliefert, ebenso wie die Ballade von 'Ritter und Magd' (DVldr III Nr. 55) die Endstrophen einer badischen Variante (25). Ob die Begegnung der Schwester

[1]) Geht Ratschky hier auf eine volksmäßige Form, wie sie die Fassungen 17; 22; 24; 26 bieten, zurück?

mit dem Schäfer (16) ein schwacher Nachklang der Schäferszene aus dem Liede von der 'Elfjährigen Markgräfin' (DVldr II Nr. 53) ist, dürfte kaum auszumachen sein.

Ein durchgreifender Unterschied zwischen der skandinavischen und der deutschen Überlieferung der Ballade ist in bezug auf das Schicksal des Bruders festzustellen: Im Deutschen wird er in den Fassungen aus Schleswig-Holstein und Hamburg wie ein Fisch zerteilt[1]) (eine Übernahme aus der Ballade vom Bremberger [DVldr I Nr. 16]?), in den sonstigen nördlichen Fassungen auf das Rad geflochten und in den südlichen vom König von England mit dem Schwert durchstochen[2]), während er im Skandinavischen meist am Leben bleibt oder auch vor Leid stirbt (einzig in der dem Deutschen nahestehenden dänischen Prosafassung H wird er von dem König von England erstochen), nur über den Tod trauert und die Anstifterin alles Übels Sofia irgendwie straft.

V. Die Urfassung der dänischen Ballade.

Wir haben im dritten Abschnitt die zersungenen und umgebildeten Formen der dänischen Ballade kennengelernt und haben jetzt als letztes zu versuchen, ihre allen Fassungen zugrunde liegende dänische Urform — denn in Dänemark ist die Ballade entstanden — zu ermitteln. Für diese Aufgabe müssen wir die sämtlichen Gestalten heranziehen, sowohl die dänischen wie die übrigen nordischen und auch die deutschen, soweit bei ihnen inhaltliche Entsprechungen zu den nordischen Formen vorliegen.

Die Ballade hat eine reiche, wenn auch nicht gerade gute Überlieferung. Die Fassungen der dänischen Adelsvisbøger, auf die auch öfter die modernen Aufzeichnungen zurückgehen (DgF 126 A B C D E F G K L), sind nicht im *Volksmund* aus der Urform umgestaltet worden, sondern haben nach allgemeiner und wohl zutreffender Anschauung eine *literarische* Umbildung erfahren, die ihren Umfang auch stark aufgeschwellt hat: meist ist in einer Vorgeschichte die Verführung der Kirsten (fehlt I G K L) wie in einer Nachgeschichte ihr Begräbnis (A B C D E G I K) geschildert; in einigen wird die Anwendung von Runen ausgemalt (A B C D E L), in anderen das Seelgeräte, das Kirsten errichtet, angeführt (A B C D E I), in wieder anderen tritt nach dem Abschluß der eigentlichen Ballade die Tochter Kirstens auf und übt Rache an der Königin (G K, auch in einer besonderen Ballade dargestellt DgF Nr. 127). Trotzdem dürfen wir nicht darüber hinwegsehen, daß in diesen Aufzeichnungen gelegentlich ein alter und echter Kern steckt. Von diesen Ausgestaltungen der Adelsüberlieferung halten sich im ganzen die außerdänischen nordischen Gestalten (und wohl die dänischen dem deutschen Liede zugrunde liegenden) fern, wenn auch gelegentliche Berührungen bei einigen von ihnen zeigen, daß die Fassungen der Adelsvisbøger auf sie eingewirkt haben. So erzählen färingische und isländische Fassungen (isl. A B C D E) von dem Kriegszug des Königs, außerdem (E) von der Verführung Kirstens. Dagegen bietet die schwedische Überlieferung und ebenso die norwegische nichts derartiges. Auch die Vorstufen der deutschen Formen[3]) schweigen ganz darüber. Andererseits haben die schwedischen

[1]) In der verwandten Ballade 'Rache aus Eifersucht' wird er ebenfalls wie ein Fisch zerteilt, was dort wohl eine Entlehnung aus unserm Liede ist (vgl. unten S. 33).

[2]) Daß der König von England den Bruder hat verhungern lassen, stellt eine vereinzelte Umbildung im lothringischen Volksmund dar (22).

[3]) In der ersten Hälfte der Ballade 'Rache aus Eifersucht', die gleichfalls auf die dänische Waldemarballade zurückgeht, finden sich weitere Übereinstimmungen mit der Adelsüberlieferung des 'Grausamen Bruders' (vgl. unten S. 33).

und norwegischen Fassungen einige Besonderheiten, die sich gleichermaßen im Deutschen finden, die also auch im Dänischen einmal vorhanden gewesen sein müssen.

Es ist nun nicht so, daß wir in einer der nordischen Literaturen einer Form begegnen, die der Urform der Ballade noch wirklich nahesteht, sondern wir müssen, wie wir schon betonten, um diese festzustellen, die gesamte Überlieferung berücksichtigen. Mit dieser Forderung befinden wir uns in einem gewissen Gegensatz zu den Aufstellungen Grundtvigs (DgF 3, Nr. 126 und S. 911f.), denen sich Grüner Nielsen (DgF 10, 260ff.) im ganzen anschließt, wie zu denen von der Reckes, der in seinem Werk 'Nogle Folkevise-Redactioner' (København og Kristiania 1906) S. 121ff. eingehend über die Ballade handelt und eine Rekonstruktion der Urfassung, wie sie seiner Meinung nach war, gibt (a. a. O. S. 170ff.). Ich bin mir des Wagnisses durchaus bewußt, wenn ich im folgenden von der Ansicht der besten und gründlichsten Kenner der nordischen Ballade abweiche, hoffe aber meinen Widerspruch begründen zu können.

Das Bild, das sich die nordischen Forscher von der Urgestalt der Ballade machen, wird von ihnen im wesentlichen auf Grund der isländischen und färingischen Überlieferung gewonnen, ohne daß sie dabei berücksichtigen, daß sowohl die dänischen Fassungen wie die schwedischen und norwegischen Gestalten von dieser Überlieferung gelegentlich gemeinsam abweichen. Das wäre meiner Ansicht nach nur tragbar, wenn die innere Gestalt des isländischen und färingischen Liedes eine besonders alte und originale Form zeigte. Das ist aber nicht der Fall, wie im folgenden gezeigt werden soll.

Das Isländische bietet in seinem Anfang Reminiszenzen aus der Adelsüberlieferung (unrichtig Kirsten in isl. AB aktiv um Buris werbend, dagegen ist in isl. C E Buris der Verführer [D fehlt diese Partie, die auch die nordischen Forscher als sekundär betrachten]). Es führt die nahe Verwandtschaft von Kirsten und Buris als Grund für die Unwahrscheinlichkeit der Annahme vertrauter Beziehungen zwischen Kirsten und Buris an, was wohl mehr isländischen als dänischen Anschauungen entspricht. Nur im Isländischen und im Schwedischen 63 Str. 8 gibt Kirsten zwei Kindern das Leben (isl. Sohn und Tochter), was gegenüber der sonst festen Überlieferung sicherlich eine Weiterbildung darstellt.

Es sind weiter Verse aus anderen Liedern (DgF Nr. 271; 37; 357; 265) eingedrungen, die das Austreten der Milch aus Kirstens Brüsten erklären sollen, und der König beruhigt sich merkwürdigerweise sofort mit dieser unwahrscheinlichen Erklärung. Ebenso ist es wohl ein späterer Eindringling, wenn Kirsten vom Bruder gebeten wird, Wein zu schenken (isl. A B und sonst noch je einmal in schwedischer, norwegischer und färingischer Überlieferung). Der Gürteltausch wird ziemlich unverständlich und ohne seine Wirkung zu schildern berichtet. Während isländisch A B wohl zutreffend einen einmaligen Tanz Kirstens mit dem König erwähnen, tritt in isländisch C D E der Tanz doppelt auf, was doch sinnlos erscheint. Hier steht in den Fassungen isländisch C D E und färingisch die Überlieferung im Gegensatz zu allen dänischen (einschließlich der Vorlagen für die deutschen Fassungen), schwedischen, norwegischen und zwei isländischen Fassungen (A B). Also hier spricht fast die gesamte Überlieferung gegen den doppelten Tanz, den von der Recke in die Redaktion der Urform aufnimmt. Es fehlt andererseits die Überführung Kirstens, daß sie ein Kind geboren habe, durch das Fließen der Muttermilch aus den Brüsten und die Bestrafung Kirstens für ihre Unzucht durch

Auspeitschen mit Ruten, das in der sonstigen Überlieferung fast allgemein berichtet wird.

Im Färingischen haben wir im Einklang mit der Adelsüberlieferung zunächst den Kriegszug des Königs und eigenartig die Schwängerung Kirstens dadurch, daß Sofia ihr einen Fisch zu essen gibt[1]), ein sicherlich unursprüngliches Motiv[2]), was beides auch von der Recke als spätere Zutat betrachtet. Ebenso treffen wir hier trotz dem eben mitgeteilten Grunde der Schwangerschaft die Angabe, daß der Königssohn von England und nicht etwa Buris der Vater des Kindes der Kirsten sei, was wir bereits oben (S. 17) als spätere Entwicklung kennengelernt hatten, die aber schon in Dänemark vor der Verpflanzung des Liedes nach den Färöern vor sich gegangen war. Auch färingisch wird Kirsten gebeten, Wein zu schenken, was sicherlich nicht ursprünglich ist, und ebensowenig können wir, wie im Isländischen, den zweifach auftretenden Tanz als original betrachten. Auch färingisch fehlt jede Erwähnung des Fließens der Muttermilch und der Züchtigung Kirstens. Über ein weiteres Zersingen (Kirsten hinterläßt bei ihrem Ritt eine blutige Spur) s. S. 25.

Sowohl isländisch als färingisch sinkt Kirsten während des Tanzes tot zu Boden. In isl. C und D stirbt auch der König vor Leid. Im Färingischen wird am Schluß die Leiche herausgetragen und man gießt Wasser auf den ohnmächtigen König, was keinesfalls der Urfassung angehören kann und kein Schluß einer derartigen Ballade ist (s. a. S. 26).

Die Bevorzugung der isländischen und färingischen Form der Ballade ist bei Grundtvig und von der Recke wohl hauptsächlich dadurch angeregt, daß sie die Auspeitschung Kirstens als sekundär betrachten, und zu dieser Ansicht kommen sie, weil sie eine solche Bestrafung als reine Grausamkeit des Königs ansehen. Von der Recke will dem König der Ballade keine solche Grausamkeit zutrauen (a. a. O. S. 154f.) und meint, er könne nicht als ein 'mit Blut besprengter Büttel' auftreten (a. a. O. S. 169). Den gleichen Anstoß nimmt Grundtvig (DgF 3, 86). W. Brix (Vers fra gamle Dage [1918] S. 38ff.) möchte sogar diese Grausamkeit aus der Legende herleiten. Demgegenüber ist einmal geltend zu machen, daß sämtliche überlieferten dänischen Fassungen und die der deutschen Ballade zugrunde liegenden dänischen Formen wie die schwedischen (62; 63; 64; 67; 68) das Peitschen bringen. Schwedisch 61 ersetzt dies dadurch, daß der König Kirsten mit einem Messer durchsticht, und in den norwegischen Fassungen hat das Peitschen keinen Platz, weil hier das Ganze anders gestaltet ist und ein guter Ausgang auftritt. Diese schwerwiegende Übereinstimmung darf man meines Erachtens nicht aus gefühlsmäßigen Gründen beiseite schieben.

Es ist aber auch keine Grausamkeit, sondern ein Akt der Privatjustiz, den das Oberhaupt der Sippe gegen ein Sippenglied vollzieht und vollziehen muß, das durch sein Verhalten der Sippe Schande brachte. Brunner (DRG² 1, 127)[3]) formuliert

---

[1]) Beides findet sich aber auch in der Ballade 'Rache aus Eifersucht', nur daß von einer Reise des Grafen und von einer Schwängerung durch den Genuß eines Apfels die Rede ist (vgl. unten S. 34).

[2]) Vgl. zu diesem Motiv Stith Thompson, Motif-Index of Folk-Literatur 5, 304 (= FFC 116); HWBAbergl. 2, 1032; HWBMärchen 2, 126; Bolte-Polívka 1, 544; Anti Aarne, The types of the Folk-Tales (= FFC 74) 303; 705; 301; 507; Feilberg 1, 297 Z. 2 und Till. 142 Z. 44; v. d. Recke a. a. O. S. 134 leitet diesen Zug aus Prosamärchen ab, ohne Angaben zu machen.

[3]) Auch Franz Beyerle, mit dem ich die Frage besprechen durfte, teilt diese Ansicht.

so: 'Wo die Ehre der Gesamtheit in Frage stand, hatte die Sippe eine Strafgewalt gegen ihre Mitglieder. Wenn eine Frauensperson sich verging, galt es für eine Pflicht des Geschlechtes, sie zu töten oder sonstwie die ihm widerfahrene Schande zu rächen.' Er verweist dazu auf Rothari 189, wo über *de fornicationis causa* gehandelt wird. Es heißt hier: 'Si puella aut mulier libera(m) voluntariae fornicaverit cum libero tamen homine, potestatem habeant parentes in eam dare vindictam.... Et si parentes neglexerint aut noluerint in ipsa(m) dare vindictam, tunc liceat gastaldium regis aut sculdahis ipsam ad manum regis tollere et iudicare de ipsa, quod regi placuerit.' Brunner zieht auch weiter die Lex Burg. 35, 3 heran, die eine Strafpflicht statuiert (vgl. weiter bei Brunner a. a. O. Anm. 75 und 2, 852). Amira (Die germanischen Todesstrafen in Abh. der Münchner Akademie, Philosoph.-Philolog.-Hist. Cl. 31 (1922), Abh. 3 S. 8 und 13) gibt das gleiche Material und führt (S. 12f.) aus, daß für die verschiedenen germanischen Rechte ein gemeinsamer Ausgangspunkt vorhanden gewesen sein müsse: 'diese gemeinsamen Ausgangspunkte waren mit der Verwirkung des Rechtsschutzes gegenüber der eigenen Sippe durch "Verwandtenschimpf" gegeben, und es ist nur ein anderer Ausdruck für das nämliche Prinzip, wenn wir von einer ursprünglich nach Art und Maß unbegrenzten Strafgewalt der Sippe sprechen.' Wenn Amira meint, diese Strafgewalt könne von der Sippe ausgeführt werden, aber eine Pflicht der Sippengenossen bestehe nur insofern, als die Sippe eben die Folgen des Ehrverlustes auf sich zu nehmen hätte, wenn sie das schuldige Mitglied bei sich behielte, so trifft dies für die von ihm behandelten ältesten Zeiten zu. Für die Zeit der Volksrechte scheinen aber die angeführten Stellen, insbesondere die langobardische, eine Rechtspflicht festzusetzen, wie auch Brunner meint. Amira verweist dann in diesem Zusammenhang (S. 13) auf eine Reihe skandinavischer und deutscher Balladen, die unter anderem auch vom Zutodgeißeln reden. Daß die Geißelung der Schuldigen in diesem Falle Brauch und Sitte war, ergibt die folgende Stelle einer dänischen Ballade[1]): der Bruder (Vater) eines Mädchens bestraft deren Unkeuschheit mit dem Tode. Als der Liebhaber der Schuldigen zum Bruder (Vater) kommt, macht er ihm Vorwürfe: er habe das Mädchen wohl mit Birkenruten streichen dürfen, aber sie zu töten habe er das Recht nicht gehabt. Er schlägt dann dem Bruder (Vater) den Kopf ab[2]). In den Capitula Remedii (7. 8. MG. LL. 5, 443) wird der erste Unzuchtsfall mit 12 Solidi oder mit Prügelstrafe, der zweite mit Prügelstrafe und Einkerkerung, der dritte mit Prügelstrafe, Einkerkerung und 12 Solidi gebüßt, Bestimmungen, die der Staat wohl aus der Strafgewalt der Sippe übernommen hatte. Man sieht auch aus dieser Bestimmung, daß die Art der Bestrafung durch Prügeln oder Peitschen üblich war. Auch der Ehemann hatte das Recht, die Frau mit Birkenreisern zu schlagen, worauf Rietschel (Hoops, Reallexikon 3, 146) hinweist.

---

[1]) Vgl. weiter noch die Ballade 'Herr Riddervall' (E. Lagus, Nyländske Folkvisor 1 [Helsingfors 1887], 76 Nr. 20): 6. Dej vill jag låta basa med ris, Och Riddervall låter jag hänga på kvist. — 11. Mej lofvar hon låta basa med ris, Och dej lofvar hon låta hänga på kvist. 12. Horor och sköker skall basas med ris, Och tjufvar och skälmar skall hänga på kvist.

[2]) Zu meinem lebhaften Bedauern ist mir das Blatt, auf dem ich die obenstehende Notiz aus einer in den DgF veröffentlichten Ballade notiert hatte, in Verstoß gekommen, und ich vermag die Stelle nicht wiederzufinden. Auch eine Rückfrage bei H. Grüner Nielsen, der in gewohnter Weise zu helfen suchte, ergab kein Resultat. So muß ich den Vorgang aus dem Gedächtnis mitteilen.

Aus alledem geht deutlich hervor, daß es bei der Auspeitschung Kirstens sich nicht um eine Grausamkeit des durch das Verhalten der Schwester gekränkten Königs, sondern um einen Rechtsakt des Sippenhauptes handelt, zu dem er ohne Rücksicht auf die betroffene Person verpflichtet war, wenn er nicht die Ehre der Sippe gefährden wollte. Als dies in der späteren Zeit nicht mehr verstanden wurde, faßte man die Züchtigung der Fehlbaren als einen Akt des Sadismus auf und häufte und malte die verübten Grausamkeiten in der skandinavischen wie noch mehr in der deutschen Ballade immer stärker aus. Nach dem Gesagten dürfte es also methodisch unrichtig sein, die, wie wir schon sahen, fast von allen skandinavischen und von den deutschen auf das Dänische zurückgehenden Fassungen der Ballade berichtete Auspeitschung Kirstens aus ästhetischen oder gefühlsmäßigen Gründen aus der Urfassung der Ballade auszumerzen, wie es die skandinavischen Forscher tun.

Wenn von der Recke in seiner Rekonstruktion der Ballade außer der Auspeitschung Kirstens auch die Strophen ausscheidet, in denen durch das Fließen der Muttermilch die Tatsache bewiesen wird, daß Kirsten geboren hat, so scheint auch dies unrichtig zu sein. Es ist unmethodisch, zwei, wie wir gesehen haben, vielfach fehlerhafte und unvollständige Überlieferungen, die färingische und die isländische, vor der Gesamtheit der übrigen Überlieferungen (dänisch A B C D E F G K L, dazu noch die dänische Quelle der deutschen Formen; norwegisch A B C; 52; schwedisch 62; 63; 64; 66; 67; 68) zu bevorzugen. Auch das Isländische dürfte den Zug ursprünglich gehabt haben, und er mag nur später ausgefallen sein, denn der Eintritt der nicht unserer Ballade zugehörigen, sondern anderen Liedern entlehnten Strophen (DgF 37; 265; 271; 357; deutsch 1, 23f.; 3, 24f.; vgl. färing. DgF 10 S. 261), in denen Kirsten das Austreten der Milch durch das Trinken von Wein oder Met erklärt, läßt sich nur begreifen, wenn irgendein Ansatzpunkt in der aufzunehmenden Ballade, der Begriff 'Milch', vorhanden war, der sie heranziehen konnte. Sonst wäre diese Einfügung schwer zu verstehen. Später sind dann die eigentlichen, der Ballade ursprünglich zugehörenden Milchstrophen ausgefallen und nur die überlieferungsfremden geblieben.

Die Milchstrophen sind aber auch inhaltlich unbedingt notwendig und können nicht entbehrt werden. Nur sie überführen Kirsten. Streicht man sie, so bleibt es durchaus unklar, ob Kirsten Mutter geworden ist, denn es liegt ja nur eine Beschuldigung der Königin vor, und die Proben Kirstens haben für einen Dritten keinen wirklichen Beweis geliefert. Auch von der Recke läßt die Königin in ihrer Anklage nur von der Schwangerschaft reden, die aber durch das Ergebnis der Gürtelprobe, die von der Recke bestehen läßt, ausgeschlossen wird. Denn, wie der König feststellt, ist sie 'schlank wie eine Lilie'. Sie muß also inzwischen geboren haben, denn eine eigentliche und stärkere Milchsekretion findet erst nach der Geburt und nach Saugen des Kindes statt, während es sich bei der Schwangerschaft nur um Tropfen von Vormilch (colostrum) handelt[1]). Bei der Rekonstruktion von der Reckes, der die ganzen Milchstrophen tilgt, besteht eine kaum tragbare Unklarheit, denn Kirsten muß, ohne daß ein Zweifel bestehen kann, sich gegen die Gesetze weiblicher Ehre vergangen haben, sonst wäre die Behandlung durch den König, auch wie sie gemildert in der Rekonstruktion von der Reckes vorliegt, nicht entschuldbar und verständlich.

---

[1]) P. Diepgen bin ich für freundliche Auskunft und Beratung dankbar.

Kirsten wird drei Proben unterworfen, die sich nach von der Recke (S. 146) aus 1. Sang und Tanz, 2. Gürteltausch, 3. Tanz (und Sang) zusammensetzen. Mit Unrecht nimmt er meines Erachtens einen zweifachen Tanz (s. auch oben S. 21) an, eine Doppelung, die bei der im ganzen vorliegenden Sparsamkeit der Darstellung merkwürdig berührt und inhaltlich nicht gerechtfertigt ist. Er übersieht dabei, daß als erste Probe schon der nächtliche Ritt Kirstens zum Königshof gilt, was deutlich in verschiedenen Fassungen zum Ausdruck kommt: Sie wird gezwungen zu reiten und nicht zu fahren, da der König (oder Sofia) ihr ein Pferd schickt (schwed. 61, 9ff.; 62, 14f.; 63; 64). Als zweite Probe dient der Tanz und als dritte der Gürteltausch. Sie werden sämtlich bestanden, und erst das Austreten der Muttermilch überführt Kirsten. Wenn sie aber aus diesen Proben siegreich hervorgeht, so geschieht dies doch nur durch ein Verhüllen ihres Versagens: Die durch die kurz vorher erfolgte Geburt geschwächte Kirsten wird durch die Mühen des nächtlichen Rittes bei der Ankunft am Hofe ohnmächtig und sinkt vom Pferde, worauf die Königin ihren Gemahl aufmerksam macht. Aber ihr Begleiter oder Kirsten selbst geben als Grund dafür ein Brechen des Sattelgurtes an. Die Anstrengung durch den Tanz führt bei der Wöchnerin zu einer Blutung, aber dies wird nicht bemerkt, da das Blut von den Genitalien in die Schuhe läuft, was dänisch, schwedisch, färingisch und norwegisch erwähnt wird[1]).

Wie man aus dem unten in der Anmerkung mitgeteilten Wortlaut sieht, stimmen die norwegischen Fassungen mit der eben erwähnten Tatsache überein, während die schwedische ändernd den Vorgang in den ersten Teil der Ballade, auf den Ritt zum Hofe, verlegt und die färingische auch den Ritt geben, aber das Blut nicht in die Schuhe rinnen, sondern in die Spur der Reitenden fließen lassen. In der dänischen Fassung G (von der Recke ersetzt zutreffend, wie wir S. 17 Anm. 1 gesehen haben, das *mielk* der Handschrift durch *blód*, da das Fließen der Muttermilch erst später erwähnt wird), und im Isländischen geht die Umbildung noch weiter und der Vorgang verschiebt sich umgekehrt wie im Schwedischen und Färingischen an den Schluß der Ballade: Das Blut rinnt der Tanzenden unter dem Pelze herab, aber auch hier verborgen und unbemerkt. In der deutschen, aus der dänischen Ballade stammenden Überlieferung bringt das erste unten Anm. [1]) genannte Beispiel nur eine leichte Abwandlung des Fließens in die Schuhe, wenn es davon spricht, daß das Blut den entgegengesetzten Weg 'aus den Schuhen heraus' genommen habe. In den übrigen hat eine Vermischung zwischen Bluterguß und Milch-

[1]) 30. Liden Kjersti dansa, ti hó blei mó, at båe hennars skó blei fulle av bló. DGF 3, 913. — 20 Liten Kerstin hon rider den tolfmila skog, Så röda blodet i skorna stod. 21. När Håkan drängen detta förstod, Så torkas han af den blodige sko. Hyltén-Cavallius handskriven samling av Svenska Folkvisor II : 3 : C : 2 aus Småland. — 20. Liden Kirstin rider ad Gaden fram: og Blodet i hvert et Spor da rand. DgF 3, 68 färing. — 34. Liden Kersten danzit buod vd och ind: alt rinder hi(n)der mielk vnder skaarlagen-skiend DgF 126 G; ähnlich H DgF 3, 911. Von der Recke S. 150 setzt *blód* für *mielk* ein. — Dansaði hann daginn, og dansaði hann fimm: þá rann blóð um söðla-skinn. Isl. Fornkvæði 52 A Str. 54. — 49. Dönsuðu þau so dagana fimm: þá rann blóð um safala-skinn. Isl. Fornkvæði 52 B Str. 49. — 8. Er hat sie geschnürt wol auf und zu, Bis die Milch ist geflossen auf die Schuh 9. Er hat getanzt mit ihr drei Tag und drei Nächte lang, Bis ihr das Blut aus den Schuhen raussprang 5 Harz. — 12. Ihr Bruder reicht ihr an die Hand Und tanzt mit ihr drei Tage lang, Bis daß ihr das Blut aus den Adern sprang. 13. Er schnürte sie auf, er schnürte sie zu, Bis daß die Milch sprang über die Schuh 6 Stade. — 16. Kommt das einer adeligen Jungfer zu, Daß ihr die Milch läuft bis auf die Schuh? 12 Altmark. Vorher Str. 14: Er tanzte mit ihr drei Stünden lang, Bis daß ihr die Milch aus den Brüsten drang.

erguß stattgefunden (vgl. oben 'Milch' statt 'Blut'), und nur das hier stehengebliebene Wort 'Schuh' erinnert an den einstigen jetzt umgesungenen Wortlaut der Strophe. Der Begriff 'Milch' ist hier auch aus dem Grunde nicht am Platze, 'weil eine Anregung der Milchsekretion durch dauerndes Tanzen nicht anzunehmen ist' (P. Diepgen).

Da die Strophe vom Blut in den Schuhen allen nordischen Ländern in mehr oder weniger umgewandelter Form gemeinsam ist, liegt kein Grund vor, wie von der Recke (S. 162) es tut, sie der Urform der Ballade abzusprechen. Wenn sich die gleiche Strophe auch in dem Liede von 'Kirstens Dans' (DgF 263) findet, so haben wir hier eine Entnahme aus unserer Ballade und nicht das umgekehrte, wie von der Recke es will.

Als dritte Probe gilt der Gürteltausch, der mit dem König oder der Königin erfolgt. Kirsten besteht auch hier scheinbar die Probe, da sie ja nach der Geburt ihre Schlankheit wiedergewonnen hat (dän. G 36, isl. B 44; E 46, färing. 23f.; dän. D 113, E 82; vgl. auch von der Recke 148f.). Jetzt muß Sofie um der eigenen Rettung willen — der König hat ihr den Tod angedroht, wenn die Anschuldigung falsch sei — den Beweis der Schuld führen. Sie hat aus der Schlankheit Kirstens nach dem Lösen des Gürtels erkannt, was vorher durch das bauschende Gewand verhüllt war, daß Kirsten inzwischen geboren hat, sie ergreift ihre Brüste und melkt die Milch, die durch die seit dem Saugen des Kindes verflossene Zeit aufgespeichert war, dem König vor die Füße.

Zusammenfassend stelle ich fest, daß als erste Probe der nächtliche Ritt mit dem Sinken Kirstens vom Pferde der Urfassung zuzurechnen ist. Ebenso muß die Stelle vom Blutfluß in die Schuhe oder unter den Pelz ihr belassen und vom Ende des Liedes, an das sie von der Recke setzt, in die Mitte gerückt werden, wohin sie gehört und wo sie auch die Überlieferung, abgesehen von der isländischen, bringt. Als dritte Probe dient dann der Gürteltausch. Alle Proben werden, tatsächlich mit Unrecht, Kirsten als bestanden zugerechnet.

Der Schluß, den von der Recke in seiner Rekonstruktion der Ballade gibt, scheint mir unangemessen zu sein. Er steht meinem Empfinden nach im Widerspruch zu der heroischen Art der Ballade und bedeutet einen Bruch im Ton des Ganzen: Der Tod Kirstens, indem sie im Tanz mit dem König zu Boden sinkt, scheint mir schwächlich und beinahe sentimental, und die Schilderung, wie der König, der doch voll Kraft und Energie war, hier ohnmächtig zusammenbricht und den man dann durch Begießen mit Wasser wieder zum Leben zu bringen sucht, ist ebenso nüchtern-prosaisch wie wenig heldenhaft. Meinem Gefühl nach kann die Ballade so nicht zu Ende gegangen sein. Es ist denn doch kein wirkliches Ende, wenn Kirsten durch alle vorangegangenen Anstrengungen geschwächt im Tanze sterbend hinsinkt: Sie wird für ihre Schuld nicht wirklich bestraft, Sofia leidet nicht irgendwie für das, was sie doch angestiftet hat, und der König äußert sich in der Rekonstruktion von der Reckes weder mit Worten noch mit Taten zu dem, was vorgegangen ist. So halte ich den Ausgang, wie ihn von der Recke nach der färingischen Fassung gestaltet, für eine Unmöglichkeit.

Versuchen wir nun unsererseits auf Grund der vorangegangenen Ausführungen ein Bild der Urfassung der Ballade zu zeichnen, so kommt es uns nicht auf Einzelheiten des Wortlautes und der Formeln an, sondern auf den Aufbau des Ganzen und die bedeutsameren inhaltlichen Züge, aus denen sie sich zusammensetzt. Eine Rekonstruktion des Wortlautes, wie sie von der Recke versucht, ist für unseren

Zweck unnötig. Sie kann im besten Fall, selbst wenn sie auf Grund so tief und weit greifender Sachkenntnis, wie sie von der Recke eignet, gestaltet ist, nur eine Möglichkeit, nie aber eine Gewißheit geben.

Die Ballade beginnt mit der Schilderung einer im Skandinavischen weitverbreiteten Eingangssituation: König und Königin sitzen an der Tafel und unterhalten sich. Die Königin benutzt die Gelegenheit, um den König für einen schon länger von ihr begünstigten Plan zu gewinnen: des Königs Schwester Kirsten soll ihren Bruder Buris heiraten. Der König lehnt schroff ab: seine Schwester sei ein hochgebornes und reiches Weib, Buris aber ein Pferdedieb (Pferdeknecht, Bastard) und arm. Die Königin, durch die Beschimpfung ihres Bruders für sich und ihre Sippe aufs tiefste gekränkt, sucht dem König einen Gegenhieb zu versetzen, indem sie ihm mitteilt, Kirsten gehe mit einem Kinde von Buris. Des Königs Zorn wallt auf, er glaubt es nicht und droht der Königin, falls die Beschuldigung falsch sei, den Tod an. Noch am selben Abend schickt er einen Boten zum Hof der Schwester, um diese sofort zu sich zu entbieten, damit er sich persönlich von dem Zustand Kirstens überzeugen und Proben anstellen könne, ob der Vorwurf der Königin auf Wahrheit beruhe oder nicht. Die Boten kommen in der Dunkelheit an ihrem Ziele an und finden Kirsten mit der Pflege ihres Kindes, das sie erst vor kurzem geboren hat, beschäftigt. Diese fühlt, daß sie dem Befehl des Königs folgen muß und macht sich, von trüben Ahnungen erfüllt, reisefertig. Sie gibt ihren Dienerinnen Geschenke und empfiehlt ihnen für ihr Kind zu sorgen, das sie kaum wiedersehen werde. Dann aber reißt sie sich zusammen und springt in den Goldsattel des Rosses, das ihr der König auf Anstiften seiner Gemahlin gesandt hat, um sie zu zwingen, daß sie reite und nicht etwa im Wagen fahre. Sie ruft dabei aus, alle vornehmen Frauen sollen sehen, wie sie reiten könne. Dies ist als erste Probe zu betrachten: der König will sehen, ob die Schwester trotz ihrer vermeintlichen Schwangerschaft den beschwerlichen Nachtritt aushalten kann. Kirstens Wille zwingt auch den durch die Geburt geschwächten Körper alle Mühen zu überwinden, aber als sie am Königshof ankommt, ist es mit ihrer Kraft zu Ende: sie sinkt ohnmächtig vom Pferde. Das wird von der Königin aus einem Fenster beobachtet, und sie macht dann den König darauf aufmerksam[1]). Aber der Kirsten wohlgesinnte Begleiter erklärt das Mißgeschick durch Bruch des Sattelgurts. So gilt die erste Probe trotzdem als bestanden. Der König begrüßt seine Schwester und bittet sie — die zweite Probe — ein Liebeslied zu singen und zu tanzen. Das verlangte Lied behauptet sie zwar nicht singen zu können, tanzt aber ein anderes, währenddessen der König ihren Gesang und Gang[2]) beobachtet. Sie führt dann den Tanz mit weiteren oder mit allen Hofherren fort, und ihre eiserne Energie hilft ihr, trotz ihrem Zustande den Tanz zu Ende zu bringen. Allerdings löst die Anstrengung

[1]) Dän. E 66f.; G 26f. (fällt 2 Mal); in anderen Fassungen sind in diesem Punkte Weiterbildungen und völliges Durcheinander eingetreten: in DgF A 64, B 67 fällt K. beim Abreiten vor ihrem eigenen Hof vom Pferde. In C 31ff. und F 21f.; 25f. fällt sie sowohl beim Fortgang von ihrem Hof wie bei der Ankunft am Königshof ohnmächtig vom Pferde. In D fallen die Dienerinnen bei Kirstens Abschied in Ohnmacht, ebenso die Ritter, die K. zum Königsschloß führen (94 und 99). In K 18 wird sie beim Tanze ohnmächtig, aber ihr Tänzer verbirgt sie unter seinem Pelz, so daß die anderen nichts davon bemerken, was wohl aus dem Vorgang beim Sinken vom Pferde übertragen ist, wo der Begleiter gleichfalls das Geschehene zu vertuschen sucht.

[2]) Ähnlich fürchtet in der Ballade 'Hr. Tavl og hans Mø' (DgF Nr. 367) die Braut, daß ihr heimgekehrter Bräutigam ihre Schwangerschaft an ihrem Gange bemerken werde: Hr. Tavl kan det jo se paa min Gang B 13 (C 11, D 21, E 11).

eine Blutung aus, doch das Blut fließt an den Beinen in die Schuhe herunter, so daß die Umstehenden nichts davon bemerken[1]). Auch hier geht die eigentlich nicht bestandene Probe für Kirsten glücklich zu Ende, und der König droht seiner Gemahlin, sie müsse sterben, da sie das edle Mädchen ungerechterweise verleumdet habe. Diese aber wehrt sich: die Beschuldigung sei wahr und der König (oder sie selbst) solle mit Kirsten den Gürtel tauschen[2]). Kirsten sperrt sich zunächst, ihr Gürtel sei nur ein einfaches seidenes Band, aber tut es dann: Wie sie den Gürtel löst und der Bausch des Kleides herunterfällt, steht sie schlank wie eine Lilie (in anderen Fassungen wie ein Hering oder Kranich) vor dem König: von einer Schwangerschaft, die doch im vorgeschrittenen Stadium sein müßte, kann nicht die Rede sein. Der König nimmt den Beweis ihrer Unschuld als erbracht an und droht der scheinbaren Verleumderin nochmals den Tod an. Diese hat aber nun gesehen, daß Kirsten geboren haben muß und dadurch ihre Schlankheit wiedergewonnen hat. Sie ist zu ihrer eigenen Rettung gezwungen, den Beweis zu liefern, daß Kirsten nicht mehr Jungfrau, sondern Mutter ist. Sie reißt deren Brüste aus der Umhüllung des Gewandes und melkt aus ihnen, die durch die längere Zeit, die seit dem Saugen des Kindes verflossen ist, mit Muttermilch gefüllt sind, dem König die Milch vor die Füße. Jetzt muß der König die Wahrheit erkennen und gerät, dadurch als Haupt des Geschlechtes tief verletzt, in heißen Zorn. Er sieht, daß er den Schimpf, den Kirsten durch ihr Verhalten der Sippe angetan hat, durch einen Akt der Privatjustiz bestrafen und sie aus ihr ausscheiden muß, soll nicht der Schimpf am ganzen Geschlechte haften bleiben. Er läßt Birkenreiser bringen und Kirsten

---

[1]) Vgl. oben S. 25.

[2])Im Liede bleibt es durchaus unklar, warum die Königin und auch der König die nach ihrer Meinung vorhandene Schwangerschaft Kirstens, die doch weit vorgeschritten sein muß, nicht erkennen und, als sie Kirsten vor sich sehen, immer noch an diese glauben, trotzdem diese, die ja geboren hat, wieder schlank ist. Dieser Widerspruch löst sich allein, wenn man die Frauentracht des 14./15. Jahrhunderts hier in der Schilderung als vorliegend annimmt, die der Verhüllung des tatsächlichen Zustandes Vorschub leistete. Bei ihr wurde der schwere, faltenreiche Stoff unter dem Gürtel zu stereotypen Faltenbündeln zusammengeschoben und die Stoffhäufung über dem Leib noch dadurch gesteigert, daß der Rockteil des Obergewandes gern vorn geschürzt in der Hand über dem Leib festgehalten oder unter den Ellenbogen geklemmt wurde. (Mit entgegengesetzter Wirkung wird der Gürtel von einem Mädchen in einer dänischen Ballade [DgF 215 Str. 5] verwandt, auf die mich Grüner Nielsen freundlich hinweist: Ieg skal kiøbe dig belte med spange, der-med skalt du giøre dig svange [dünn, schlank]). Die Königin hat offenbar im Laufe der Proben Zweifel an ihrer Annahme der Schwangerschaft bekommen und will klar sehen. Zu diesem Zwecke schlägt sie den Tausch der Gürtel vor (schwedisch B 33; C 37; D 15; 67, 18; 68; isländisch C 35; färingisch 28), der die Lösung der Falten zur Voraussetzung und weiter die Folge hat, daß sich nach der Entgürtung die Falten des Gewandes über dem Leib lösen und Kirstens wirklicher Zustand, die Schlankheit, nachdem die verhüllenden Stoffbausche gefallen sind, deutlich hervortritt. Jetzt sieht die Königin, daß Kirsten geboren haben muß, zieht deren Brüste aus dem Kleid hervor und melkt — ein untrüglicher Beweis — dem König die Milch vor die Füße.

Nur wenn wir die spätgotische Frauentracht als gegeben annehmen, lösen sich die vorhandenen Schwierigkeiten, und für die Annahme, daß die auf uns gekommene Form der Ballade im 14./15. Jahrhundert entstanden sei — ob eine ältere Form vorausgeht, wissen wir nicht — spricht noch eine weitere kostümliche Einzelheit: das Vorkommen des Gürtels in der Tracht von Mann und Frau, das wir zwar vereinzelt schon im 13. Jahrhundert finden, dessen klassische Zeit aber erst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnt, sich durch das 15. Jahrhundert fortsetzt und im 16. Jahrhundert so gut wie verschwunden ist.

Bei diesen trachtengeschichtlichen Feststellungen hat mich der beste Kenner der Kostümgeschichte, Herr Prof. Dr. A. Post (Berlin), in freundlichster Weise unterstützt wofür ich ihm auch an dieser Stelle herzlich danken möchte.

wird mit ihnen zu Tode gegeißelt. Entseelt sinkt sie, die so viel Qual bei ihrem durch alles Vorgegangene mitgenommenen Körper nicht auszuhalten vermag, zu den Füßen des Bruders nieder. Sie hat ihre Schuld, die vielleicht nicht ganz die ihre ist und zum Teil durch die Begünstigung des Liebesverhältnisses seitens der Königin entstand, mit dem Tode gebüßt. Wie der König sie so sieht und erkennt, was er angerichtet hat, gewinnen in ihm die brüderlichen Gefühle und die Liebe zur Schwester die Oberhand. Er hat die aus gleichem Blut entsprossene Schwester getötet und töten müssen, aber sein Geschlecht dadurch eines wertvollen Gliedes beraubt. Sein Zorn kehrt sich gegen die Königin, die, wie er erkennt, an allem schuld ist, und er will ihr Bett nicht mehr aufsuchen[1]). Dadurch wird alles, was diese erstrebt hat, vernichtet. Der König aber bleibt allein und vereinsamt zurück. Ein echt tragischer Inhalt und echt tragische Konflikte!

Man wird zweifellos der eben skizzierten Ballade einen heroischen Charakter zuschreiben, wie es auch von der Recke tut. Man muß sich auch mit ihm einverstanden erklären, wenn er diese Ballade für ein großes Kunstwerk eines bedeutenden Dichters erklärt, aber meines Erachtens läßt die von ihm gestaltete Rekonstruktion der Ballade in entscheidenden Punkten die künstlerische Höhe vermissen, die man in einem solchen Liede verlangen muß.

Die Geschehnisse spielen sich zwischen der gewohnten Dreizahl von Personen ab: König, Königin und Kirsten. Buris bleibt vollständig hinter der Szene. Treibende Kraft ist die Königin, ihr offener Gegenspieler der König. Kirsten steht hinter der Aktivität der beiden anderen zurück und ist mehr passiv als selbständig handelnd, aber in der Szene, in der sie von ihrem Kinde Abschied nimmt, tritt sie in ihrer warmen Mütterlichkeit und mit dem festen Willen, sich gegenüber allen Anfeindungen zu behaupten, eine Weile in den Vordergrund und ihre Gestalt bekommt das nötige Relief. In der Brust des Königs — und das ist das eigenartige und überragende Problem, das der Dichter in den Mittelpunkt der Ereignisse stellt — streiten sich das Gebot der Pflicht und Ehre, das von ihm strenge Ahndung der Schuld Kirstens verlangt, mit der Liebe zur Schwester. Aber er muß dem ersten folgen, so schwer es ihm auch wird. Nachdem er aber seine Pflicht getan hat, bricht an der Leiche der Schwester die Liebe zu ihr doppelt heiß hervor, und er steht trauernd an ihrer Bahre[2]).

Die Königin hat offenbar das Verhältnis Kirstens zu Buris begünstigt, ja vielleicht herbeigeführt. Sie will durch die Verbindung zwischen Buris und Kirsten die eigene Familie zu größerem Ansehen bringen und in gewissem Maße eine Rivalin am Hofe beseitigen. Nach dem Tod Kirstens hat sie erreicht, was sie wollte, wie auch der König ihr vorwirft. Sie ist unumschränkte Herrscherin am Hofe, aber in

[1]) Sein Zorn richtet sich gegen die Königin, die er eine *udydige* und *onde kuinde* nennt, die nun erreicht habe, was sie wollte (DgF 126 A 121 ff,. B 125 ff., C 58, E 118 f.). Er sagt ihr, daß er sie nicht mehr liebe (A 131, B 135, C 62). Die Königin wird aufs Rad geflochten F 59, sie soll begraben werden I 23, er verwünscht sie schwed. D 22, er will ihr Bett nicht mehr aufsuchen isl. A 56, B 51, er sieht sie 5 Jahre nicht mehr färing. 41.

[2]) Er stirbt vor Schmerz DgF 126 C 40; er klagt, daß er sein einziges Kind getötet habe schwed. A 34 (Tochter statt Schwester schwed. ABCD, sonst nur noch DgF 126 I 3 f. Hyltén-Cav. Stieftochter der Königin). Der König von England ersticht Waldemar DgF 126 H. Die norwegischen Fassungen und schwedisch F enden beide mit einer Hochzeit, schwed. C mit der Versöhnung zwischen dem König und Kirsten, was ebenso unursprünglich ist, wie der beinahe possenhafte Schluß in dän. F, wo der Kaiser von England, der nach seinem Kommen erfährt, daß Kirsten tot sei, die Königin aufs Rad flechten hilft, aber dann mit Waldemar zusammen das Julfest mit einem Trinkgelage feiert.

dem Augenblick, wo sie sich triumphierend auf der Höhe der Macht und Siegerin glaubt, erleidet sie die größte und endgültige Niederlage: der König trennt sich von ihr, und ihre Rolle ist ausgespielt.

Man wird von der Recke unbedingt zustimmen, wenn er unser Lied in alte Zeiten setzt, was auch durch die oben (S. 28) erwähnten Tatsachen der Kostümgeschichte bestätigt wird, die es in das 14./15. Jahrhundert verweisen. Ob das Lied bereits ursprünglich auf die Gestalt Waldemars I. sich bezogen hat oder ob ein allgemein gerichtetes Lied erst später an dessen historisch-sagenhafte Person angeschlossen ist, läßt sich mit dem vorhandenen Material nicht entscheiden, doch ist das erstere wahrscheinlicher[1]), wofür Grüner Nielsen die Übernahme eines ganzen Personenkreises (Waldemar, Sofia, Buris, Kirsten) heranzieht. Der alten Zeit entsprechen die geschilderten menschlichen und rechtlichen Verhältnisse und Anschauungen: die durch Blut Verwandten (König/Kirsten, Sofia/Buris) stehen sich untereinander näher als die durch eine Ehe verbundenen. Wir erinnern uns dabei, daß ähnlich und wohl ursprünglich im Nordischen Guþrún die Brüder an dem Gemahl Atli rächt, während in der deutschen Nibelungendichtung späterer Zeit Krimhild wegen der Ermordung Siegfrieds den Untergang ihrer Brüder herbeiführt. Gewiß empfinden wir die Tötung der schuldigen Schwester als hart und als grausam, aber es war altes Recht, das hier noch herrscht und das erst im Laufe der Zeit gemildert wird. Auch in der Ballade vom König von Mailand verurteilt der Vater die schuldige Tochter zum Tode (John Meier, Das deutsche Volkslied I Nr. 29). Einen verwandten Konflikt hat der alte Hildebrand in seinem Innern durchzukämpfen: dem unabdingbaren Standesgebot der Ehre folgend muß er wissend den einzigen Sohn töten und damit sein Geschlecht dem Untergang weihen, will er nicht seine Ehre, die er über alles zu wahren verpflichtet ist, preisgeben.

Es ist eine große, aber herbe und harte Welt, in die wir durch unsere Ballade einen Blick tun, und Probleme tauchen auf, die an das Höchste und Tiefste jener Menschengemeinschaft rühren. Sie hat das Ingenium eines hervorragenden Dichters aus dem Dunkel gezogen und zu einem großen und seltenen Kunstwerk gestaltet, das wir uneingeschränkt als eine der schönsten nordischen Balladen bewundern müssen.

Leider hat eine spätere Zeit in der Weiterüberlieferung dies Kunstwerk verunstaltet und eines bedeutenden Teiles seiner früheren Schönheit beraubt, wenn sie auch im Skandinavischen noch unter den entstellenden Übermalungen hervorleuchtet. Bis zu einem gewissen Grade kann hier die sorgsame und pfleghafte Betreuung das Alte in seinen Grundzügen wieder aufscheinen lassen, wenn es auch nicht möglich ist, die einstige Form im einzelnen wieder herzustellen.

Die Verderbnis und die Entstellungen haben dann bei dem Übergang der Ballade in den deutschen Sang und bei ihrem weiteren Fortleben auf deutschem Boden so zugenommen, daß die deutsche Form, wie es zu unserer Trauer so häufig bei unseren Balladen der Fall ist, von der einstigen Schönheit kaum mehr etwas ahnen läßt.

---

[1]) Vgl. auch unten (S. 31 ff.) die Ballade 'Rache aus Eifersucht', bes. S. 35f.

'Rache aus Eifersucht', eine alte Ballade in moderner Aufzeichnung.[1])

Von John Meier.

In der Umgegend von Kremnitz, dem Hauptort der früheren oberungarischen Bergstädte, hat sich, wie Walter Kuhn in einem gehaltreichen Aufsatz 'Bielitz und Kremnitz. Ein sprachinselkundlicher Vergleich' (Deutsche Blätter in Polen 8 [Posen 1931], 375) bemerkt, 'deutsches Volksgut mittelalterlichen Gepräges in seltener Reinheit und Fülle erhalten'. Hier 'nehmen die modernen deutschen Lieder nur einen geringen Raum ein, an erster Stelle stehen die alten Lieder aus der Zeit, in der die Bergstädte noch den kulturellen Zusammenhang mit Deutschland vermittelten, etwa von der Art des Es liegt ein Schloß in Österreich' (a. a. O. S. 378). Von diesen Liedern hat Anton Damko 'Volksdichtungen aus Kuneschhau bei Kremnitz', in der Zs. Karpathenland 4 [1931] ein paar veröffentlicht, darunter auch eine Ballade (a. a. O. S. 147), die trotz ihrer modernen Aufzeichnung unter den starken Übermalungen noch deutlich die alten Farben des 15. Jahrhunderts verrät. Der Geschichte dieses Liedes, dessen Text ich hier folgen lasse, gilt unsere Untersuchung.

1. Dort draußen auf dem Hofe,
Dort wohn ein reicher Grafe.
:/: Der Graf, der hat ein Schwesterlein,
Das war ihm lieber als sein eigenes Weib. :/:

2. Der Graf ist ausgeritten,
Das Madal zu Haus geblieben.
:/: 'Ach Bruder, geliebster Bruder mein!
Wie soll ich denn jetzt bleiben ohne dein?' :/:

3. Das Madal in den Garten ging,
Die Schwägrin ihm nachging.
:/: Sie pflückt einen Apfel von dem Zweige
Und gibt dem Madal einen kleinen Teil davon. :/:

4. :/: Der Apfel der war grün und rot,
Er war vergiftet bis in den Tod. :/:

5. :/: Wie der Graf zu Haus geritten kommt,
Die Schwägerin ihm entgegen springt. :/:
:/: 'Wo ist denn auch mein Schwesterlein?
Daß sie nich schreit: 'Geliebster Bruder mein?' :/:

6. 'Das liegt in der Kammer,
Zum Kindlein ist sie schwanger.'
:/: Der Graf der war voll Grimm und Zorne,
Springt dem Madal mit die Stiefel und Sporne. :/:

---

[1]) Vergleiche zu diesen Ausführungen das in dem ersten Aufsatz (oben S. 1ff.) über die Ballade vom Grausamen Bruder Gesagte.

7. 'Genug, genug, o Bruder mein!
Die Schuld ist der Frau Schwägrin mein.
:/: Sie pflückte einen Apfel von dem Zweig
Und gab mir einen Teil davon. :/:

8. :/: Der Apfel der war grün und rot,
Er war vergiftet bis in den Tod.' :/:

9. 'Ach Schwester, willst dus beichten?
Um den Priester will ich reiten.'
:/: 'Laß du das Reiten, Reiten sein,
Bis zwei Stund werd' ich verschieden sein. :/:

10. Un wann ich schon verschieden bin,
Tragen sie mich zu der Frau Schwägerin hin.
:/:Dort legen sie mich auf ihrem Tische
Und schneiden sie mich auf, wie einen Fische.' :/:

Das nur in einer einzigen Aufzeichnung erhaltene Lied ist noch stärker als es sonst vielfach der Fall ist, in seiner Darstellung verwirrt und entstellt. Auf den ersten Blick fällt schon auf, daß es eine nicht tragbare Doppelheit der Erzählung ist, wenn die Schwester des Grafen von ihrer Schwägerin durch einen Apfel vergiftet und weiter auch durch Genuß dieses Apfels geschwängert wird. Die Tatsache der Vergiftung wirkt sich auch in der Erzählung nicht aus und das Motiv bleibt blind. Offenbar ist die Strophe:

Der Apfel der war grün und rot,
Er war vergiftet bis in den Tod,

die zweimal (Str. 4 und 8) in gleicher Form auftritt, anderswoher eingedrungen, was schon durch ihre Zweizeiligkeit im Gegensatz zu den sonst durchweg vorkommenden vierzeiligen Strophen nahegelegt wird. Wir sind auch in der glücklichen Lage nachzuweisen, wo sie ursprünglich ihre Heimat hatte, nämlich in der Ballade von der 'Dienenden Schwester' (Erk-Böhme Nr. 182), die in zweizeiligen Strophen abgefaßt ist[1]). Hier erhält das Mädchen, das sich unerkannt der Schwester als Dienstmagd angeboten und ihr sieben Jahre gedient hat, von dieser einen Giftapfel, der ihr den Tod bringt. Dieser Zug ist in 16 Fassungen der Ballade, die das Deutsche Volksliedarchiv besitzt und die sich auf die Rheinlande, Lothringen, Elsaß, Niederösterreich, das rumänische Banat und vor allem Galizien (6 Fassungen) verteilen, enthalten[2]). Die letzteren Fassungen stehen landschaftlich wie z. T. auch ihrem Wortlaut nach unserer Ballade sehr nah. Man vergleiche etwa

3. Gab sie ihr ein' Apfel war rund und rot,
Darinnen war der bittere Tod.

Kaindl, Deutsche Lieder aus der Bukowina in: Zs. f. österr. VK. 13 (1907), 156 Nr. 24.

11. Sie bringt ein'n Apfel war rosenrot,
Der ist (war) vergiftet auf Mägdleins Tod.

---

[1]) Im Volkslied tritt der Zug nur selten auf (E. Seemann verweist mich noch auf Haupt-Schmaler 1 Nr. 64 und 147). Häufiger begegnet er im Märchen; vgl. Bolte-Polívka 1, Nr. 53, E. Böklen, Sneewittchenstudien 1 (Leipzig 1910), 100ff. (= Myth. Bibliothek III Heft 2); Hwb. Märchen 1, 91 und Anm. 8. Der Apfel ist zweigeteilt (grün und rot) und nur die eine Hälfte, die Sneewittchen geboten wird, ist vergiftet, während die andere, die die Stiefmutter ißt, nicht vergiftet ist (Böklen a. a. O.).

[2]) Näheres darüber wird die Behandlung der Ballade 'Die dienende Schwester' DVLdr. Band 3, 2. Halbband bringen.

Rech-Kantor, Heimatlieder aus den deutschen Siedlungen Galiziens 1 (1924), 10 Nr. 3; Beck-Vellhorn, Lieder der Deutschen in Galizien (1936) S. 49 Nr. 32.

11. Sie bracht' ein' Apfel rosenrot,
Der ist vergift aufs Mägdleins Tod.

DVA A 161784, Aufzeichnung Brosch bei galizischen Rückwanderern.

Durch die angeführten Tatsachen können wir mit Sicherheit ein späteres Eindringen der Strophe aus dem erwähnten Liede in unsere Ballade feststellen, das wahrscheinlich durch den in beiden Liedern auftretenden Apfel veranlaßt war.

Wenn wir diese Strophe ausscheiden, haben wir einen vollständig klaren Wortlaut der Erzählung, deren zweite Hälfte deutlich mit gewissen Fassungen der Ballade vom 'Grausamen Bruder' (Gr. Br.; siehe oben S. 1ff.) übereinstimmt. Die zweite Hälfte der 6. Str.

Der Graf der war voll Grimm und Zorne,
Springt dem Madal mit die Stiefel und Sporne

entspricht einem fast völlig gleichen Wortlaute im Gr. Br. Fassung 21 aus der Rheinpfalz (oben S. 8; ähnlich Lothringen oben S. 8 Nr. 22, Hohenzollern oben S. 8 Nr. 26, Schlesien oben S. 8 Nr. 19; vergleiche weiter oben Nr. 24 die Aufzeichnung Goethes aus dem Elsaß 'Er tritt sie am Winter die lange Nacht'):

Der Markgraf kriegt' einen großen Zorn,
Er trat auf sie mit Stiefel und Sporn.

Wenn unmittelbar nach dieser Mißhandlung durch den Bruder in der gleichen Fassung 21 (ebenso 24, ähnlich 20; 23; 25; 17; 18; 28) die Schwester ausruft:

Ach Bruder, ach Bruder, jetzt ist es genug

und unsere Ballade anschließend sagt:

Genug, genug, o Bruder mein,

so haben wir darin eine weitere Übereinstimmung zwischen den beiden Balladen.

In der 9. Strophe unseres Liedes bietet der Bruder der Schwester an nach einem Priester zu reiten, aber diese lehnt ab mit den Worten: 'Bis zwei Stund werd' ich verschieden sein'. Dem steht nah im Gr. Br. 1 Str. 33: 'Ich kann nicht mehr leben eine halbe Stund' (ähnlich 19; 2; 16), dem auch ein Anerbieten, allerdings anderer Art, vorhergeht.

Sichtlich entstammt auch die Schlußstrophe unseres Liedes, wenn sie auch vollständig entstellt ist, dem Gr. Br., der sie allerdings nur in den Fassungen 1, 2 und 3 bringt. Hier ist es der Bruder, den Friedrich von England für sein Vorgehen gegen die Schwester bestraft:

42. Sie legten den Grafen wohl auf den Tisch,
Sie hauten ihn klein wie einen Fisch (ähnlich 2 Str. 30, 3 Str. 33).

Die grausame Strafe des lebenden Bruders ist dort ganz an ihrem Platze, während es vollkommen sinnlos ist, wenn die tote Schwester zu der Schwägerin getragen und dort wie ein Fisch zerschnitten wird[1]).

Das vorstehend ausgebreitete Material mag genügen, um die nahe Verwandtschaft der zweiten Hälfte unserer Ballade mit deutschen Fassungen des Gr. Br. zu erweisen. Aber wie steht es mit der ersten Hälfte?

[1]) Es ist nicht unmöglich, daß dieser Strophe unseres Liedes etwa eine Fassung wie die folgende zugrunde liegt: 'Und wenn ich dann verschieden bin, Tragen sie dich zu .... hin, Dort legen sie dich auf einen Tisch, Zerschneiden dich wie einen Fisch'.

Mit der deutschen Überlieferung des Gr. Br. hat dieser Teil unserer Ballade keine irgend welchen Beziehungen, wohl aber merkwürdigerweise mit der skandinavischen, der Ballade 'König Waldemar und seine Schwester' (DgF Nr. 126). Das bewegende Motiv des ganzen Liedes ist hier wie dort Haß und Eifersucht der Frau des Königs oder Grafen gegen die Schwester des Gatten. Ihr Ziel ist es, diese Schwester zu beseitigen, und diesem Zwecke dient in der skandinavischen wie in unserer Gestalt die Beschuldigung, sie habe ihre jungfräuliche Ehre nicht gewahrt und sei schwanger[1]). Diese Beschuldigung ist zutreffend, aber der Tatbestand ist durch die Schwägerin erst herbeigeführt: In der nordischen Adelsüberlieferung des fraglichen Liedes wird die Verführung des Mädchens erst durch Anwendung zauberhafter Runen ermöglicht, in den färingischen Fassungen dieser Ballade (Str. 5 und 6) durch einen Fisch[2]), in unserm Liede durch einen Apfel[3]) veranlaßt. Die hier wie dort auftretende Schwängerung durch einen außerhalb des natürlichen Ablaufs wirkenden magischen Gegenstand zeigt mehr als alles andere eine engste Verknüpfung der färingischen Gestalt mit unserer Ballade. Dagegen finden wir in sämtlichen deutschen Fassungen der Ballade von König Waldemar und seiner Schwester mit Ausnahme des Kremnitzer Liedes (Kr.) die Gestalt der Frau des Königs vollkommen beseitigt, sie tritt nirgends auf und ist durch einen Mann niederer Herkunft, der zugleich Werber und Ankläger ist, ersetzt (oben S. 16).

Mit dem oben Angeführten sind die Ähnlichkeiten zwischen den skandinavischen Fassungen des Liedes DgF 126 und unserer Ballade noch nicht erschöpft, sie zeigen sich auch — und das ist besonders wichtig — in Zügen, die für die eigentliche Handlung weniger bedeutsam sind und klingen hier mitunter sogar im Wortlaut an. Zu Beginn des Liedes zieht im Dänischen der König zu einem Kriegszug aus, während in Kr. der Graf nur einen Ausritt unternimmt. In beiden Fällen aber ermöglicht die Abwesenheit des Gatten seiner Frau die Durchführung ihrer Anschläge gegen die Schwester des Mannes. In Kr. wird im Eingang die große Liebe zwischen Bruder und Schwester hervorgehoben; sie steht dem Bruder näher als die eigene Frau. Dazu vergl. man die färingische Fassung des Liedes DgF 126, die ich in der dänischen Übertragung Grundtvigs (DgF 3, 67f.) gebe. Der König sagt hier, als er das Land verläßt, zur Königin:

3. 'Du vogte vel Rige, du vogte vel Land,
allerbedst liden Kirstin, den Liljevand!
4. Du vogte vel Guldet, der ligger i Skrin,
allerbedst liden Kirstin, Søster min!'

Als in den nordischen Gestalten des Liedes der König von seinem Kriegszug wieder zurückkommt, wird er am Strande von der Königin empfangen:

37. Kongen kom fra leding hiem:
droninngenn ganger hanem ud igienn.
38. 'Huor ere lidenn Kierstenn, den iomfru skiøn?
hui ganger hun mig icke ud i-mod?

DgF 126 A 37f. (weiter B 38f.; C 18f.; D 62f.; E 38f.).

[1]) Die gleiche Motivreihe tritt auch in der friesischen Ballade Bay Rädder auf, für die hier nur auf Erk-Böhme 3 Nr. 1797 verwiesen sei, wo Böhme allerdings mit Unrecht diese Ballade als Variante des Gr. Br. auffaßt (vergl. auch unten S. 53).

[2]) Vergl. dazu oben S. 22 Anm. 2.

[3]) Zu dem Schwangerschaft bewirkenden Apfel vergl. Stith Thompson, Motif-Index 2: D 1347. 1; 5: T 511. 1. 1. (mit Literatur). — Hdwb.Märchen 1, 91 a. — Hdwb.Aberglauben 1, 511. — von der Leyen, Das Märchen² S. 102.

Hieran schließt sich dann unmittelbar die Beschuldigung Kirstins durch die Königin, sie liege in der *steenstue* (Kammer) und habe einen Sohn.

Dazu vergleiche man nun Kr. Str. 5f., die allerdings in der überlieferten Fassung etwas entstellt ist und ursprünglich wohl gelautet hat:

5. Wie der Graf zum Hof einritt,
Die Schwägrin ihm entgegenschritt:
'Wo ist denn auch mein Schwesterlein,
Daß sie nicht schreit: 'Geliebtster Bruder mein?'[1])

6. 'Das liegt in der Kammer,
Zum Kindlein ist sie schwanger.'

Mit der zweiten Hälfte der 6. Strophe unserer Ballade setzt dann die deutsche Überlieferung des Gr. Br. ein und geht bis zum Schluß des Liedes, zum Teil mit den schon erwähnten starken Entstellungen, fort.

Das Angeführte dürfte genügen, um die Richtigkeit der Behauptung zu erweisen, unser Lied spiegele in der ersten Hälfte die nordische Ballade von König Waldemar und seiner Schwester und in der zweiten Hälfte die deutsche Gemeinüberlieferung der Ballade vom Gr. Br. wieder. Eine rein zufällige Häufung derartiger Übereinstimmungen, wie wir sie vorstehend angeführt haben, dürfte ausgeschlossen sein.

Mit dieser Feststellung sind aber eine Reihe weiterer Fragen noch nicht gelöst, mit denen wir uns nun zu beschäftigen haben.

In dem ersten Aufsatz (oben S. 1ff.) haben wir gesehen, daß sämtliche deutschen Fassungen des Gr. Br. auf die dänische Ballade von Waldemar und seiner Schwester zurückgehen. Ich habe weiter dort die Möglichkeit (oben S. 30) betont, daß diese geschichtliche Verflechtung im Dänischen erst sekundär sei und ein allgemein menschliche Motive behandelndes Lied zugrunde liegen könne, das erst in einem späteren Stadium an König Waldemar angelehnt sei, wenn auch ein solches Lied in der skandinavischen Überlieferung fehle[2]). In der ersten Hälfte von Kr. haben wir dagegen eine solche ungeschichtliche Form tatsächlich vorliegen.

Die erste Frage, die sich uns nun in bezug auf den angeführten Sachverhalt stellt, ist die folgende: Ist Kr. primär ein Lied ohne geschichtliche Bindungen und ist dies Lied, natürlich in einer älteren Form, aus dem deutschen in den dänischen Balladenschatz übergegangen und in Dänemark dann sekundär an Waldemar und die Personen seines Hofes angeschlossen oder ist umgekehrt ein dänisches, allgemein gewandtes Lied nach Deutschland gedrungen und hat sich in Kr. erhalten? Oder endlich hat das von Dänemark, ähnlich wie das vom Gr. Br., nach Deutschland weitergegebene Lied hier seine geschichtlichen Beziehungen abgestreift?[3]) Weiterhin ist in diesem Falle noch die Frage zu beantworten, ob das dänische Original auch die Strophen der zweiten Hälfte aufzuweisen hat, die Kr. dann von dort übernommen hätte, oder ob nur die erste Hälfte von Kr. auf das dänische ungeschichtliche Lied zurückgeht.

---

[1]) Gewiß bewegt sich die Schilderung des Empfangs im Dänischen und Deutschen in formelhaften Wendungen, aber die unmittelbare Verknüpfung der Anschuldigung mit dem Empfang zeigt auch hier die nahe Beziehung in beiden Fällen.

[2]) Vergl. aber das Lied vom Bay Rädder, das vermutlich nach skandinavischem Muster und mit Benutzung von skand. Motiven geschaffen ist.

[3]) Eine Tilgung der geschichtlichen Bezüge in Dänemark ist bei dem großen Interesse, das die Person Waldemars dort genoß, kaum anzunehmen.

Für einen Übergang eines deutschen allgemeinen Liedes ohne geschichtliche Bezüge nach Dänemark würde die Beobachtung sprechen, daß bei Balladen öfter ein Übergang von Deutschland nach Skandinavien als umgekehrt eintritt. In unserm Falle müßte aber doch, was gewisse Bedenken erregt, diese Wanderung schon sehr früh, etwa im 14. Jahrhundert, erfolgt sein, da die Waldemar-Ballade mindestens ins 15. Jahrhundert zurückgeht. Diese Bedenken verschärfen sich, wenn man die Tatsache feststellt, daß in der reichen dänischen Balladenüberlieferung sich keine Spur eines solchen Liedes ohne den Bezug auf Waldemar findet. Allerdings können wir beobachten, daß trotz diesem Reichtum die auf uns gekommene dänische (und sonstige skandinavische) Überlieferung des fraglichen Liedes nicht vollständig ist und daß Formen auch in andern skandinavischen Ländern und ursprünglich, aus dänischen Vorlagen übernommen, auch in Deutschland auftreten, die in Dänemark nicht belegt sind (vergl. oben S. 20f).

Immerhin würde für den Weg Deutschland/Dänemark doch wohl nur die erste Hälfte von Kr. in Betracht kommen, da die zweite, wie wir (oben S. 33) gesehen haben, sich z. T. wörtlich der späteren deutschen Überlieferung des Gr. Br. anschließt. Aber auch für sie müßten wir die Feststellung machen (oben S. 10), daß die deutsche Fassung nicht, wie man erwarten sollte, eine primäre skandinavische Form zeigt, sondern sich eng mit der späteren Adelsüberlieferung deckt. Wir müßten weiter einmal bei Kr. mit einem Übergang von Deutschland nach Dänemark und beim Gr. Br. mit einem Übergang von Dänemark nach Deutschland rechnen. Und weder in Deutschland noch in Skandinavien vermögen wir eine Reinform der allgemeinen Fassung nachzuweisen.

Der umgekehrte Weg Dänemark/Deutschland läßt sich dagegen eher wahrscheinlich machen, wenn auch die Zeit, in der er beschritten wurde, sich nicht erweisen läßt. Eine Reihe von Zügen der ersten Hälfte des deutschen Liedes findet sich, worauf schon oben (S. 34) hingewiesen wurde, in vergleichbarer Form in färingischen Fassungen der Waldemar-Ballade, die der Adelsüberlieferung nahestehen. Vor allem entspricht dem der Waldemar-Ballade nicht ursprünglich angehörenden Motiv einer Schwängerung durch einen Fisch in Kr. die Schwängerung durch einen Apfel (war der Apfel auch schon in skandinavischen Fassungen enthalten?). Daß sonstige Züge der Waldemar-Ballade in Kr. fehlen, darf nicht befremden, ist das gleiche doch auch gelegentlich bei den verschiedenen dänischen Fassungen der Ballade der Fall (z. B. färingisch oben S. 17).

Die zweite Hälfte von Kr. läßt sich weit besser aus vorliegenden deutschen Fassungen ableiten, da sie Züge aufweist, die nicht aus dem Skandinavischen stammen und wohl auch nicht stammen können, wie z. B. das Treten der Schwester durch den Bruder. Denn weshalb sollte im Skandinavischen gerade dieser Zug verlorengegangen sein, wo die spätere dänische Zeit die Neigung hat, die als Grausamkeit von ihr empfundene Mißhandlung der Schwester noch zu steigern (vergl. oben S. 24). Das Zerschneiden des Bruders wie einen Fisch, das am Schluß von Kr. auftritt, ist sicher als Entlehnung aus einer Form des Gr. Br. wie 1, 2 oder 3 zu betrachten, welche Fassungen diesen Zug jedoch nicht aus dem Skandinavischen entlehnt haben, wo er vollständig fehlt (oben S. 20). In einer skandinavischen Form hätte er auch an keiner Stelle Platz.

Wir werden deshalb die Annahme als verhältnismäßig sicher bezeichnen dürfen, daß der ersten Hälfte von Kr. eine allerdings nicht erhaltene skandinavische Form der Waldemar-Ballade zugrunde liegt, die wohl bei dem Übergang nach Deutsch-

land, ähnlich wie meist die Ballade vom Gr. Br., die geschichtlichen Züge verloren hat. Die zweite Hälfte von Kr. stammt dagegen vermutlich aus der deutschen Ballade vom Gr. Br., die ihrerseits aus dem Dänischen nach Deutschland eingewandert ist, deren unmittelbare Vorlage, wie wir oben sahen, uns nicht erhalten ist. Wir haben also zwei Einbrüche der Ballade von König Waldemar und seiner Schwester nach Deutschland, einen in Schleswig-Holstein (vergl. S. 18) und einen weiteren hier oder an einem uns nicht bekannten sonstigen Punkt der Sprachgrenze.

Von der dänischen Grenze sind dann beide Formen, die des Gr. Br. und die der ersten Hälfte von Kr. zugrunde liegende, ostwärts und südwärts gewandert. Das Lied vom Gr. Br. ist von Raum zu Raum weiter gegeben und auf diesem Wege vielfach in Einzelheiten umgestaltet worden, wenn sich auch seine Grundlinien erhalten haben. So ist es auch, wie aus der Übersicht über die Überlieferung in meinem ersten Aufsatz (S. 8) hervorgeht, nach Schlesien gelangt. Ob hier im Mutterlande der Kolonisten oder in dem neuen Siedlungsraum in den Karpathen oder vielleicht auch in einem dritten Raum bei der Wanderung von der Ostsee nach Schlesien beide Hälften zusammen gesungen sind, läßt sich nicht sagen. Ebenso wenig können wir feststellen, auf welche Weise die erste Hälfte von Kr. von der Wasserkante nach dem Osten gekommen ist. Es stellen sich hier drei Möglichkeiten zur Wahl: 1. Sie ist im Volk von der Ostsee von Raum zu Raum wandernd nach Schlesien oder auch bis nach Kremnitz gelangt. — 2. Sie wurde durch Einzelgänger (Spielleute, Händler oder Reisende) auf den großen Handelsstraßen nach Osten getragen und hier verbreitet[1]). — 3. Sie wurde nicht mündlich von Mensch zu Mensch weiter gegeben, sondern als fliegendes Blatt durch den Druck verbreitet.

Die erste Möglichkeit dürfte mit einiger Wahrscheinlichkeit ausscheiden, da sich bei dieser Annahme wohl irgendwo in dem großen durchlaufenen Raum eine Spur dieser Fassung bei der sonstigen Beliebtheit der Ballade hätte finden müssen, was aber nicht der Fall ist[2]). Ob die zweite oder dritte Möglichkeit zutrifft, die im übrigen auch kombiniert aufzutreten vermögen, läßt sich nicht sagen. Bei der dritten Annahme können große Räume, unter Umständen auch die eigentliche Heimat der schlesischen Kolonisten, übersprungen werden.

Als Ergebnis unserer Untersuchung müssen wir die zunächst etwas befremdende Tatsache feststellen, daß die Ballade von König Waldemar und seiner Schwester in zwei verschiedenen Formen und in zwei verschiedenen Wellen von Dänemark nach Deutschland gedrungen ist. In einer in Deutschland auf literarischem Wege geschaffenen Gemeinform hat diese sich dann einmal im ganzen deutschen Raum als Ballade vom Gr. Br. verbreitet, während eine zweite Form (Kr. erste Hälfte), die sich weniger von den dänischen Grundlinien entfernt, sich nur in einer mit der deutschen Gemeinform kontaminierten Gestalt in der versprengten und entstellten Fassung einer östlichen Sprachinsel erhalten hat. Diese entfernt sich aber soweit von der Form des Grausamen Bruders, daß sie als eigenständige Ballade bezeichnet werden darf.

---

[1]) Vergl. JbfVf. 5, 31f.

[2]) Allerdings ist bei der Ballade vom Grafen Friedrich in der deutschen Überlieferung ein Motiv verlorengegangen, das mit Sicherheit einmal in Deutschland vorhanden gewesen sein muß, weil es von hier zu außerdeutschen Gebieten im skandinavischen Norden und im bulgarischen Osten gedrungen ist; vergl. JbfVf. 5, 38ff.

Die friesische Ballade 'Bay Rädder'.

Von John Meier.

Die einzige altfriesische Ballade, die wir besitzen, ist 'A Bay a Rädder', aber trotzdem sie wohl im 15. Jahrhundert (oder vielleicht auch früher) entstanden ist, wurde sie erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet, und ihr Überlieferungsstand ist der denkbar schlechteste, wie wir noch im einzelnen sehen werden. Dadurch ist eine Beantwortung der Fragen nach dem ursprünglichen Wortlaut des Textes wie nach der Herkunft und der literarischen Stellung der Ballade, die wir im folgenden zu geben versuchen wollen, außerordentlich erschwert und führt meist nicht über eine Möglichkeit gewisser Annahmen hinaus[1]).

I. Die textliche Überlieferung.

Die schriftliche und mündliche Überlieferung unserer Ballade beschränkt sich auf die Insel Föhr, und das Lied scheint hier in Wrixum und dem benachbarten Oevenum beheimatet zu sein.

Schriftlich ist das Lied von dem Organisten P. J. Peters (1759—1842) wohl zu Anfang des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet. Peters hat sich schriftstellerisch in

[1]) Der verstorbene Professor Dr. Otto Bremer (Halle a. S.) hat sich eingehend mit dem Liede beschäftigt und über gelegentliche Bemerkungen und Textabdrucke hinaus (Niederd. Jahrb. 13 [1887], 26ff. und Ferreng an ömreng Stacken üb Rimen, 1888 S. 11ff.; 1893 S. 82) eine ausführliche Behandlung geplant, die in einer Festschrift zum 25jährigen Gründungstage des Vereins für Heimatkunde der Insel Föhr im Jahre 1927 erscheinen sollte. Hier wollte er auch die von ihm gefundene alte Melodie zu dem Texte geben und alle sich an die Ballade knüpfenden Fragen erörtern. Leider ist er gestorben, bevor er seine Absicht ausführen konnte, und es liegen uns nur ein Abzug des Anfangbogens in erster Korrektur und weiter umfangreiches Studienmaterial auf einzelnen Zetteln neben gewissen schon ausgeführten Partien vor, die aber nicht abgeschlossen sind und bei denen sich einzelne Fassungen gelegentlich widersprechen. Dies alles ist seinerzeit nach einer letztwilligen Bestimmung Bremers Herrn Sanitätsrat Dr. Häberlin in Wyk auf Föhr zugegangen. Dieser hat in liebenswürdigster Weise das gesamte Material zur Einsicht auf das Deutsche Volksliedarchiv gesandt, wofür wir ihm unsern herzlichen Dank aussprechen möchten. Die handschriftlichen Zettel sind im folgenden als 'Br.' zitiert und den in Frage kommenden Blättern des im übrigen nicht geordneten Materials ist die von Herrn Dr. Häberlin vorgenommene Zählung hinzugefügt.

In den literarhistorischen Teilen konnten wir uns die Anschauung Bremers vielfach nicht zu eigen machen, aber haben, da es sich oft nur um Vorarbeiten handelt und weiter eine Entgegnung des Verfassers durch seinen Tod ausgeschlossen ist, von einer Polemik im allgemeinen abgesehen.

Bremer hat dann im Jahre 1886 Text und Melodie der Ballade Franz M. Böhme mitgeteilt, und dieser hat beides im Deutschen Liederhort von Erk-Böhme Band 3 Nr. 1797 abgedruckt. Der Begleitbrief Bremers an Böhme und zwei nur in der Orthographie und der Bezeichnung von Längen und Kürzen abweichende Aufzeichnungen befinden sich in dem schriftlichen Nachlaß Böhmes auf der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden. Eine Vergleichung von Bremers Originalen mit Böhmes Abdruck zeigt, was bei Böhme nicht zu verwundern ist, gewisse Ungenauigkeiten.

der Herausgabe alter friesischer Sprachdenkmäler wie als Übersetzer des Katechismus ins Nordfriesische betätigt (Nd. Jahrb. 13, 19 Nr. 3 und 7), und wir verdanken ihm auch 'sonst manche für mich brauchbare Notizen', wie Outzen (Glossarium der fries. Sprache [Kopenhagen 1837] S. XXX) erwähnt. Bei dieser Sachlage dürfen wir es für sehr wahrscheinlich halten, daß die Aufzeichnung des Liedes, die wohl aus der mündlichen Tradition stammt (so auch Br. 144), mit der wünschenswerten Sorgsamkeit gemacht ist und den damals bekannten Wortlaut genau wiedergibt. Die Niederschrift Peters' gelangte in den Besitz K. B. Knudsens in Oevenum und wurde durch den Oevenumer Lehrer L. S. Sörensen in einer buchstäblich genauen Abschrift am 30. Oktober 1851 an den Pastor Mechlenburg auf Amrum gesandt. Sie befindet sich jetzt in dem handschriftlichen Nachlasse Mechlenburgs auf der Hamburger Staatsbibliothek unter seinen als Nr. 11, 6, 10 bezeichneten Gedichten. Wir besitzen neben der Abschrift Sörensens von Mechlenburg, wie Bremer (Nd. Jahrb. 13, 27) bemerkt, zwei fast nur in der Rechtschreibung verschiedene Aufzeichnungen nach der Abschrift Sörensens, und zwar eine in Mechlenburgs Gedichten S. 129ff. und die andere mit deutscher Übersetzung versehene in Ehrentrauts Friesischem Archiv 2 (1854), 328ff. Bremer verweist noch weiter auf den Abdruck zweier Strophen in Johannsens Nordfries. Sprache (1862) S. 90 und 89.

Der Abdruck des Liedes bei C. P. Hansen, Der Sylter Friese (1860), S. 218f., geht, wie auch Bremer a. a. O. zutreffend bemerkt, wohl auf den geschriebenen Text Mechlenburgs zurück und besitzt deshalb keinen selbständigen Wert. Anders steht es mit einer Fassung (C), auf die uns Grüner Nielsen unter Zusendung einer Photokopie des Textes aufmerksam machte. Sie ist von dem Schulrat a. D. Albrecht Johannsen in Wedingfeld, Flensburg-Weiche[1]) in einem geschriebenen Liederheft, das in seinem Besitz ist, aufgefunden und hat den gleichen C. P. Hansen zum Schreiber, der die Aufzeichnung wohl in den Jahren 1845/48 in Sylt vorgenommen hat. Sie zeigt aber, wie die übrigen auf uns gekommenen Fassungen der Ballade, Föhringer, und nicht Sylter Mundart, wie Johannsen bemerkt, so daß als Heimat sämtlicher Aufzeichnungen Föhr bestätigt ist. Der Text der Ballade ist hier arg verwahrlost und hat zahlreiche Lücken, die das an sich schon schwer verständliche Lied noch unverständlicher machen. Er hat dadurch auch keine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des Liedes und kann für sie vernachlässigt werden. Am Schluß der Ballade ist ein anderes, inhaltlich schwer verständliches Lied angehängt, das auch nicht die geringsten Beziehungen zu unserer Ballade zeigt. Allein der Refrain, allerdings auch stark entstellt, ist übernommen, und das hat auch wohl den Grund zur Anfügung dieser Verse gegeben. In der 2. Strophe blickt noch der Wortlaut des Refrains der Ballade durch, wenn es heißt: 'Iär un ä Danðs, stolts en söwén ä Lík.', während in den übrigen Strophen geändert ist: 'Iär un ä Dai (= früh am Tag), stolts en söwen ä Lik.' Ich gebe in der Anmerkung[2]) den Text des zweiten Liedes und seine Übersetzung ins Deutsche, die unsere Bemerkung als richtig erweist.

[1]) Wir sind Albrecht Johannsen für die Erlaubnis, seinen Fund zu verwerten und für gelegentliche Unterstützung bei der Interpretation des Textes dankbar.

[2]) Der Text der Strophen ohne den als zweite und vierte Zeile jeweils eingeschobenen Refrain lautet im Original und in deutscher Übersetzung:

1. Dí Iäst hí héd én Haad üs én grä Riin Én àl huärér kam, diär küd er ei in. 2. Di Öldər hi wiär só suärt äs Sut Et wiär én rógtén bösén Rút. 3. Di Thrad hí wiär só sür üs Salt Ét wiär én rógtén dänskén Gáldt. 4. Us ík útj tú freien skuld Dò wuld jó ei snake det iänästä

Ist nun die Übernahme des Refrains und wohl auch der Melodie der Ballade der einzige Grund zur Verbindung der zwei so verschiedenen Lieder, oder wirken noch andere Ursachen mit? In manchen Gegenden Deutschlands haben wir die Gewohnheit, sich von der trüben Stimmung und der Gedrücktheit, die die Sänger trauriger Balladen überkommt, dadurch zu befreien, daß sie unmittelbar nach dem tragischen Schluß fröhliche Verse, 'Cadenzchen' oder 'Schwänzchen', folgen lassen. Sollte auch hier ein Bedürfnis, sich von der trüben Stimmung, wie sie der traurige Inhalt der Ballade zur Folge hatte, seelisch zu entladen, das Antreten eines übermütigen, neckenden Liedes mit gleicher Melodie und gleichem Refrain herbeigeführt haben? Besonders auf den Hochzeiten, wo nach der Überlieferung die Ballade häufig gesungen wurde, mochte bei den Teilnehmern auf die Rückkehr zur alten Fröhlichkeit und Ausgelassenheit Wert gelegt werden. Dann könnte eine zusammenhängende Überlieferung der beiden Teile erklärt werden. Allerdings müßte man in Rechnung stellen, daß der Text dieses zweiten Liedes infolge langen Umlaufes im Volke stark zersungen und entstellt worden wäre. Es ist nicht mehr als ein flüchtiger, nicht beweisbarer Einfall, den ich aber nicht unterdrücken möchte, da er es ermöglichen würde, die seltsame Verbindung der beiden in ihrer Wesenheit so ganz verschiedenen Lieder zu erklären.

Die mündliche Überlieferung der Ballade schließt sich fast ganz an die Oevenumer Familie Knudsen an, und über sie bemerkt Bremer (Nd. Jahrb. 13, 26f.) das folgende:

'Das Lied wurde auf Osterlandföhr früher bei Hochzeiten gesungen. Aber schon zu Anfang dieses Jahrhunderts galt es selbst den alten Leuten als veraltet und nicht mehr ganz verständlich. Schon damals war die Überlieferung verderbt, und man wußte, daß eine oder zwei Strophen abhanden gekommen waren. Jetzt ist das Lied so gut wie unbekannt. In den zwanziger Jahren gab es nur noch eine Frau in Oevenum, die Mutter des weiter unten genannten Knudsen, welche das Lied ganz und gar auswendig konnte, und nur in ihrem Hause und in ihrer Bekanntschaft wurde es gesungen. Es gibt meines Wissens heute nur noch fünf Menschen, welche mehr davon wissen, als daß es früher einmal ein altes Lied bōireder gegeben habe. Ein sehr alter Mann kannte bōireder als alten föhringischen Volkstanz, wozu auch gesungen sein sollte. Möglichenfalls liegt noch irgendwo auf Osterlandföhr eine Niederschrift des Liedes verborgen; denn ich hörte von mehreren Leuten, daß sie sich erinnerten, das Lied einmal gelesen zu haben; aber meine Nachforschungen waren vergeblich. Der vollständige Text ist heute Niemandem mehr bekannt. Eine Frau in Oevenum erinnerte sich nur noch, daß in dem Refrain etwas von *sdolt* und *soven a lik* vorkäme; eine andere, jüngere, Frau Laura Ketels in Oevenum, wußte nur noch die erste Strophe und konnte die Weise noch so ungefähr singen, wenn sie sich auch bewußt war, dieselbe nicht mehr ganz richtig wiederzugeben. Nur noch einen einzigen alten Ôvenembûr habe ich in dem 70jährigen Lorenz Konrad Knud-

---

Wurd. 5. Ik fragét huäram jo ei snaki wulð Áldiärám, dát jó ûtj tu thasken skulð. 6. An üs ík ûtj för Dörré kam Dò héd ik ä rogtä Brüj ér fan. (DVA Sign.: M 49).

1. Der Erste hatte einen Kopf wie ein grauer bauchiger Topf, Und überall, wo er auch hinkam, konnte er nicht herein. 2. Der Andere, der war so schwarz wie Ruß Und war ein rechter böser Lump. 3. Der Dritte, der war so sauer wie Salz Und war ein rechtes dänisches Mastschwein (galðt = verschnittenes männliches und zum Mästen bestimmtes Schwein). 4. Als ich heraus zum Freien sollte, Da wollten sie nicht sprechen ein einzigstes Wort. 5. Ich fragte, warum sie nicht reden wollten, Darum, daß sie zum Dreschen sollten. 6. Als ich heraus vor die Türe kam, Da hatte ich einen rechten Scherz davon.

sen gefunden, welcher die Weise ganz genau wußte und vom Text die ersten Strophen, vom folgenden nur Einzelnes. Jedoch gelang es mir mit Hilfe des Mechlenburgschen Textes seinem Gedächtnis zu Hilfe zu kommen, so daß ich fast überall den Wortlaut feststellen konnte. Der Wortlaut war diesem Mann, wo es überhaupt der Fall war, so genau in der Erinnrung, daß er selbst bei solchen Kleinigkeiten, wie sie am ehsten die Überlieferung entstellt, wie Partikeln, Wortstellung u. dgl., überall mit Sicherheit angeben konnte, wie in seiner Jugend gesungen worden war, und wenn ich die Mechlenburgschen Varianten angab, wußte er bestimmt, was richtig und was falsch; er fügte aber immer hinzu, daß man damals schon gewußt hätte, daß der so gesungene Text ein durch die lange Überlieferung verderbter gewesen wäre. Die Schwester dieses Mannes, welche in Kalifornien, der neuen Heimat der Föhringen, lebt, ist außer ihrem Bruder die einzige, die das Lied noch einigermaßen auswendig kann. Sie erzählt, daß ihre Mutter den fehlenden Vers noch mitgesungen habe: 'es war eins ihrer Lieblingslieder, und hat sie es eine Zeit sehr oft gesungen, und weiß ich noch recht gut, wie es oft einen recht traurigen Eindruck auf mich machte, nachdem A... mir den Sinn, um was es sich handelte, erklärt hatte.'

Die schriftlichen und mündlichen Überlieferungen gehen wohl mit ziemlicher Sicherheit letzten Endes auf ein und dieselbe Quelle zurück, die aber schon einen ziemlichen Abstand vom Original hat.

In bezug auf den durch Bremer aufgezeichneten Text Knudsens dürfte eine gewisse Skepsis am Platze sein. Als Bremer zunächst die Aufzeichnung nach der Erinnerung Knudsens vornahm, wußte dieser (die Originalaufzeichnung Bremers liegt in Br. 88 und 89 vor) nur die ersten 5 Strophen, dann Str. 10 und Teile der 12. Strophe. Von Str. 13 waren ihm nur die Worte 'di Bruler' im Gedächtnis geblieben. Wenn nun später die vollständige Ballade in Knudsens Niederschrift oder wohl richtiger nach Knudsens Diktat vorliegt (Br. 87 Doppelblatt: links Balladentext, auf dem breiten Rande rechts Bemerkungen des Schreibers oder des Diktierenden sowie, von Bremers Hand geschrieben, die Bemerkung, daß diese oder jene Strophe mündlich gefehlt habe), so zeigt sich deutlich, daß das obenerwähnte Verfahren Bremers stark suggestiv gewirkt, und daß Knudsen sich an Hand des Mechlenburgschen Textes seinerseits später einen vollständigen Text zurecht gemacht hat. Bei dieser Sachlage hat die spätere Aufzeichnung Knudsens keinen selbständigen Wert, und nur die von ihm wiedergegebene, allerdings etwas verwahrloste Melodie ist von Bedeutung.

Ob die Kenntnis der ersten Strophe, die Frau Laura Ketels in Oevenum besaß, auf eine schriftliche oder mündliche Quelle zurückgeht, läßt sich nicht ausmachen. Dagegen kannte der Grönlandfahrer Rörd Jappen aus Wrixum (1743—1828) die erste Strophe wohl aus mündlicher Überlieferung und hat sie mit gewissen Änderungen im Anfange eines eigenen Gedichtes verwertet (Br. 96; 95; 98 und Nd. Jahrb. 13, 29 Nr. 22).

II. Wortlaut des Textes und äußere Form.

Bevor wir auf die Einzelheiten eingehen, wird es gut sein, als Grundlage für die Nachprüfung einen vollständigen Text der Ballade, und zwar nach der durch Lehrer Sörensen an Pastor Mechlenburg geschickten Aufzeichnung des Organisten Peters[1])

[1]) Da das in Mechlenburgs Nachlaß befindliche Original in der Staatsbibliothek Hamburg im Augenblick nicht zugänglich ist, geben wir die Aufzeichnung Sörensens in einer wohl genauen Abschrift Bremers.

und, da die Kenntnis des Friesischen nicht jedem eignet, auch eine wörtliche Übersetzung zu geben. Wir stellen daneben den eigenen Versuch einer Herstellung des Textes wie seine Übersetzung und lassen eine Begründung der vorgeschlagenen Besserungen und eine Erklärung der Worte, soweit sie notwendig erscheint, folgen.

Abschrift Sörensens in Mechlenburgs Nachlaß (Staatsbibl. Hamburg).

1. A Rädder träd de Bay uhn a Danz,
A Bay die Rädder a lick;
Uck ien stolt Fomen träder hamm naist;
Irg uhn a Danz, stolt an süverlick.

2. Jo wihr uck well Bräller a iennegeste tri,
Jo häd an Saster an jü wihr jong.

3. Jo hädd an Schnaar an jü wihr bu,
Jü sad, dat jü Saster verspellet wier.

4. Jü Schnaar, jü wräl jü Saster so sihr,
Jo wihr uck well Bräller a iennegste tri.

5. Jo worb dett Loot well trimal kräng:
Dett foll di jongste Bruller well tu.

6. Di jongste Bruller sadelt üt san Hingst
An räd well för jü Saster herr Derr.

7. 'Beest dü well tjimmen, man Bruller, allien?
Wedder wäl dü Meed of wäl dü Winn?'

8. 'Uck walk nien Meed, uck walk nien Wien,
Jck sann well tjimmen tu Böddel aver di'.

9. 'Beest dü well tjimmen tu Böddel aver mi,
So wall watt ans üt uhn Gurde gung.'

10. Di jongste Bruller halet üt sin Schwerd
An hawt jü Saster[1]) att Hod dihr uf.

11. So manning Bludsdröb üser van herr sprüng,
So manning Wachslacht schaller aver herr bran.

12. Dir kam taw flegen Düfken witt
An halet jü Saster unt Hemmelrick.

13. Dir kam taw Döfken ravensurt,
A Bay di Rädder a lick,
An halet di jongst Bruller uhn a Hälhenfort,
Irg uhn a Danz, stolt an süverlick.

[1]) Hs.: Staster.

Übertragung.

1. Der Ritter trat den Knappen in dem Tanz,
Der Knappe den Ritter in gleicher Weise,
Auch ein stolz Mädchen schritt ihm zunächst,
Ehrbar in dem Tanz, stolz und säuberlich.

2. Sie waren auch wohl Brüder die einzigsten drei,
Sie hatten eine Schwester, und die war jung.

3. Sie hatten eine Schwägerin, und die war schlimm (?),
Sie sagte, daß die Schwester verhuret wär'.

4. Die Schwägerin die quälte die Schwester so sehr,
Sie waren auch wohl Brüder die einzigsten drei.

5. Sie warfen das Los wohl dreimal im Kreis:
Das fiel dem jüngsten Bruder wohl zu.

6. Der jüngste Bruder sattelt' aus sein Pferd
Und ritt wohl vor der Schwester ihre Tür.

7. 'Bist du wohl gekommen, mein Bruder, allein?
Was von beiden willst du, Met oder willst du Wein?'

8. 'Auch will ich keinen Met, auch will ich keinen Wein:
Ich bin wohl gekommen als Büttel über dich.'

9. 'Bist du wohl gekommen als Büttel über mich,
So woll'n wir zwei mal hinaus in den Hof gehn.'

10. Der jüngste Bruder holte aus sein Schwert
Und hieb der Schwester das Haupt da ab.

11. So viele Blutstropfen heraus von ihr sprangen,
So viele Wachslichter sollen über ihr brennen.

12. Da kamen zwei Täubchen geflogen weiß
Und holten die Schwester ins Himmelreich.

13. Da kamen zwei Täubchen rabenschwarz
Der Knappe den Ritter in gleicher Weise,
Und holten den Bruder in die Höllenpfort'.
Ehrbar in dem Tanz, stolz und säuberlich.

Versuch einer Textherstellung.	Übertragung.
1. A Rädder träd un a Danz mäd a Bay, *A Bay, a Rädder alik,* Uck ien stolt Fomen träder hamm nai, *Irg un a Danz, stolt an süverlik.*	1. Der Ritter trat in den Tanz mit dem Knappen, *Der Knappe, der Ritter in gleicher Weise,* Auch ein stolzes Mädchen schritt ihm zunächst, *Ehrbar in dem Tanz, stolz und säuberlich.*
2. Jo wir uk well Bräller a iennegeste tri, Jo hädd an Saster an jü wir jong.	2. Sie waren auch wohl Brüder die einzigsten drei, Sie hatten eine Schwester, und die war jung.
3. Jo hädd an Schnaar an jü wir bu, ...	3. Sie hatten eine Schwägerin, und die war schlimm, ...
4. Jü Schnaar, jü wräl jü Saster so sir, Jü sad, dat jü Saster verspellet wir.	4. Die Schwägerin die quälte die Schwester so sehr, Sie sagte, daß die Schwester verhuret wär'.
5. Jo worb dett Loot well trimal kräng, Dett foll di jongste Bruller well tu.	5. Sie warfen das Los wohl dreimal im Kreis: Das fiel dem jüngsten Bruder wohl zu.
6. Di Bruller tog san Hingst dierför An räd well för jü Saster herr Dör.	6. Der Bruder zog seinen Hengst hervor Und ritt wohl vor der Schwester ihre Tür.
7. 'Wes dü welkimmen, man Bruller, mi, Wedder wäl dü Med of wäl dü Win?'	7. 'Sei du willkommen, mein Bruder, mir: Was von beiden willst du, Met oder Wein?'
8. 'Uk walk nien Med, uk walk nien Win, Ik san well kimmen tu Böddel aver di.'	8. 'Auch will ich keinen Met, auch will ich keinen Wein, Ich bin wohl gekommen als Büttel über dich.'
9. 'Beest dü well kimmen tu Böddel aver mi, So wäll wat ans üt un Gurde in.'	9. 'Bist du wohl gekommen als Büttel über mich, So wollen wir zwei mal heraus in den Hof neingehn.'
10. Di Bruller halet üt sin Schwerd An haud jü Saster at Hod tur Erd.	10. Der Bruder holte aus sein Schwert Und hieb der Schwester das Haupt zur Erd'.
11. So manning Blutsdrobb üser van her sprang, So manning Wachslacht aver her bran.	11. So mancher Blutstropfen heraus von ihr sprang, So manches Wachslicht über ihr brannt'.
12. Dir kam taw Döfken flegen wit An halet jü Saster unt Hemmelrik.	12. Da kamen zwei Täubchen fliegend weiß Und holten die Schwester ins Himmelreich.
13. Dir kam taw Döfken rawensurt, *A Bay, a Rädder alik,* An halet di Bruller un a Hällenpurt, *Irg un a Danz, stolt an süverlik.*	13. Da kamen zwei Täubchen rabenschwarz, *Der Knappe, der Ritter in gleicher Weise,* Und holten den Bruder in die Höllenpforte, *Ehrbar in dem Tanz, stolz und säuberlich.*

Str. 1. Das Wort *Rädder (Redder)* ist wohl, wie Bremer bemerkt, aus dem niederdeutschen oder dem dänischen *Ridder* entlehnt, bevor die Wandlung von *i* > *e* im Nordfriesischen eingetreten war.

Bay (bâoi, baoi, bōi) bezeichnet den jungen Mann, Knecht, Knappen und kommt außer in unserm nordfriesischen Text im Ostfriesischen, Westfriesischen (?) und Holsteinischen vor. Doornkaat-Koolman (Wörterbuch der ostfries. Sprache 1 [1879], 215) bemerkt: *boy, boi* Junge, Knabe. Meist nur in vertraulicher

Ansprache gebräuchlich und auch so immer mehr verschwindend, da mir die Anreden an meine Schulkameraden als 'Kum boy, geist d' mit — min lève boy etc.' noch aus meiner Jugendzeit erinnerlich sind und man selbige, so viel ich weiß, jetzt kaum mehr hört. Doornkaat-Koolman gibt an, das Wort sei auch westfriesisch, aber, soweit ich sehe, bringt es das Friesch Woordenboek von Dijckstra und Buitenrust Hettema nicht. In das Holsteinische ist es wohl als Lehnwort aus dem Nordfriesischen eingedrungen. Der aus Tondern stammende Petrus Fabricius (geb. 1587) hat in seinem handschriftlichen Liederbuch (Kgl. Bibl. Kopenhagen) das Lied 'It ist ein Boicken kamen int Lant, Dat wold so gerne denen' als Nr. 161 (vgl. Bolte, Niederd. Jahrb. 13, 59 Nr. V), das ebenfalls bei Uhland-de Bouck steht. Fabricius kann es aber nicht daher entlehnt haben, weil er zwei Strophen mehr gibt. Das Wort *boy* ist zweifellos mit dem englischen *boy* verwandt (Murray *sub verbo*, Halliwell, Dictionary of archaic and provincial words 1, 192 und 203), aber die Verwandtschaft mit 'Bube' scheint mir nicht ganz sicher zu sein.

Die erste Zeile unseres Textes ist offenbar verderbt: 'Der Ritter trat den Knappen in dem Tanz' ist doch unsinnig. Da die Wendung 'in einen Tanz (an einen Tanz) treten' und 'einen Tanz treten' ganz gewöhnlich ist, dürfte sich die vorgeschlagene Besserung empfehlen. Auch Bremer meint (Br. 188): 'Zu erwarten wäre *Mä ä Boi* und im folgenden Verse *Mä ä Redder*.' Ich habe vor dem vokalischen Anlaut des nächsten Wortes *mäd* geschrieben, was *medians* (mit einem Male) gegenüber *me de lem(p)* (allgemach) (Schmidt-Petersen, Wörterbuch der nordfries. Sprache [1912] S. 87) nahelegt.

Durch die Änderungen in der ersten und dritten Zeile wird auch der sehr naheliegende Reim *Bay: nai* wieder hergestellt, wobei sich der Positiv mehr empfiehlt als der Superlativ *naist*, der im übrigen auch eine Assonanz ergeben würde.

Irg wird im allgemeinen (Mechlenburg, Knudsen, Bremer) als *arg* = böse, schlimm (vgl. Schmidt-Petersen a. a. O. S. 64) aufgefaßt, was dem Sinn nach hier kaum paßt, obwohl formell nichts einzuwenden ist. Das Richtige scheint mir wohl C. Borchling in einer brieflichen Bemerkung zu bieten, wenn er es als Ableitung zu *ier* = Ehre stellt. Ich fasse es deshalb als 'ehrbar, ehrenvoll, vornehm' auf, was gut zu der Schilderung des Mädchens stimmt. Auch eine Föhringerin meint in einer Äußerung vom Jahre 1925 Bremer gegenüber, es müsse wohl *iäred* statt *iarig* heißen, was dieser allerdings ablehnt (Br. 186).

Str. 3. Dunkel erscheint die Bedeutung des Wortes *bu*, wenngleich der Sinn 'böse, schlimm' wohl feststeht. Eine nähere Erklärung vermag auch ich nicht zu geben, aber möchte es mit einem gewissen Grade von Wahrscheinlichkeit zu dem Ausruf *bu* bei etwas Häßlichem oder Schlimmem stellen. Daß von solchen Ausrufen Verba, Adjectiva und Substantiva gebildet werden, ist nicht selten; vgl. *baff, paff, Puff, Buff, buffen, buffig, Bě, Bębě, Bumms, bummsen, bummeln* (aus *bim-bam-bum*), *ba* (häßlich und eklig, Kot, Unflat Doornkaat-Koolman 1, 73). Heranzuziehen ist auch mndl. *bo* nach Franck, Etymologisch Woordenboek der Nederlandsche Taal. 2. Aufl. (1910) S. 56.

Da ein Wort wie *bu* der sonstigen sprachlichen Haltung der Ballade nicht entspricht, wird man wohl annehmen dürfen, daß es hier im mündlichen Umlauf für einen andern, höheren Ausdruck eingetreten sei. Dies ergab sich dadurch, daß dem Sänger der ursprüngliche Wortlaut der Strophe offenbar nicht gegenwärtig war. Er kannte nur den ungefähren Sinn der ersten Strophenzeile und gab ihn mit einem eigenen, der Volkssprache entnommenen Ausdruck wieder, während er über

den Sinn der zweiten Strophenzeile nichts wußte und deshalb von sich aus keine Ergänzung geben konnte und sie weglassen mußte.

Schnaar kann sowohl mit eigentlicher Bedeutung 'Schwiegertochter' sein, wie es daneben auch, wie hier, für 'Schwägerin' gebraucht wird. Die Verwandtschaftsnamen gehen bedeutungsmäßig stark durcheinander. Schwiegertochter wäre an unserer Stelle auch nicht am Platze.

Str. 4. *wräl* ist Praeteritum von *wrial* = reiben und im übertragenen Sinn dann = quälen (vgl. Schmidt-Petersen S. 165).

Str. 6. Auch hier muß der Wortlaut verderbt sein, denn eine Wendung wie 'der Bruder sattelt aus sein Pferd' dürfte kaum richtig sein. Die von mir vorgeschlagene Besserung empfiehlt sich auch deshalb, weil sie den verlorenen Reim wieder herstellt. Auch gibt sie die sich später abzeichnende Situation wieder, die die Schwester in der Türe stehend zeigt, von wo aus sie mit dem Bruder in den Hof geht.

Str. 7. Die Frage der Schwester, ob der Bruder allein gekommen sei, ist kaum richtig. Vor allem auch deshalb nicht, weil die gebrauchte verbreitete Formel sonst ständig zweierlei bringt: den Willkommen und das Angebot von Wein oder Met, das dann für etwas anderes, das man wünscht, abgelehnt wird. Im überlieferten Text würde das erstere hier fehlen. Vgl. die Ballade 'Herr Hinrich' (DVldr. 2, 138 Nr. 43):

4. 'Weset nu wilkamen, gi Heren alle drey,
Wille gi nu mede efte wille gi nu win?'

5. 'Wi willen nenen mede, wi willen nenen win,
Wi willen eines Goldschmedes Dochterlin han.'

Ebenso in skandinavischen Balladen:

18. 'Wer well-kommen, ungen Danneruer,
och kier søne min!
huad eller wilt thu dricke mød
eller thend klare win?'

19. 'Ieg will huercken dricke mød
eller thend klare win,
førennd ieg giffuer ungenn Suend Thrøst
enneste søster min.'

DgF. Nr. 377 C; vgl. auch B Str. 17f.

17. 'Ver velkommen, Orme ungersuend,
allerkiereste stalbroder min!
huad heller vilt du driche med mig
enten møed eller vin?'

18. 'Ieg vill iche driche med dig
enten møed eller wiin!
min hustru haffuer barsell giort,
och barnet det er din.'

DgF Nr. 262 B.

2. 'God afton, kung Valleman, min redeliga vän.
Vart ligger resan så snart på denna kväll?

3. 'Och lyster dig mjöd eller lyster dig vin,
eller lyster dig träda i brudahus med mig?'

4. 'Ej lyster mig mjöd, ej lyster mig vin,
men väl vill jag träda i brudahus med dig.

O. Andersson, Folkvisor 1, 157 Nr. 25 B. (vgl. C Str. 2, D Str. 2).

18. 'God dag, kära riddare, båd' fager och fin!
Och har du lust att dricka med mig båd' mjöd och vin?'

19. 'Ej lyster mig mjöd, ej lyster mig vin,
Men mera lyster mig att se unga fången din.'

Gejer-Afzelius 1, 333 Nr. 68 = Andersson, 598 Nr. 76 A (vergl. B Str. 6ff. und C Str. 8f.)

33. 'Välkommen, tappre riddare, välkommen i vårt lag,
för er så vill jag blanda båd mjöd och malvasir.'

34. 'Nej, intet jag passar på mjöd eller vin,
endast för att tala med riddarfången din.'

O. Andersson a. a. O. 1, 598 Nr. 76 A (vgl. noch B 6ff. und C 8f.).

Weiter noch: E. Lagus, Nylandske Folkvisor 1 Nr. 5 Str. 22ff.; Nr. 26 Str. 9f. = Andersson a. a. O. Nr. 50 — Andersson 1, 602 Nr. 77 B Str. 6; Ísl. fornkvæði 1 Nr. 15 C Str. 25.

Deutsch kenne ich die Formel nur aus der oben angeführten Stelle aus dem Liede von Herrn Hinrich, bei dem gewisse Beziehungen zur skandinavischen Ballade bestehen, aber E. Seemann weist mich noch auf das Lied von der dienenden Schwester hin (Erk-Böhme 1 Nr. 182a), wo es heißt:

14. 'Ach bringt mir Weck, ach bringt mir Wein,
Das ist mein jüngstes Schwesterlein.'

15. 'Ich will nicht Weck, ich will nicht Wein,
Will nur ein kleines Lädelein.'

'Bier und Wein' 182b Str. 18, 'Milch und Wein' Nr. 182d Str. 12f.

Seemann hält es wohl mit Recht für wahrscheinlich, daß auch hier 'Met und Wein' das Ursprüngliche darstellt und 'Weck und Wein' wie 'Milch (Bier) und Wein' späterer Ersatz ist.

Aus dem Angeführten geht hervor, daß die von mir getroffene Besserung richtig sein dürfte.

Str. 8. *Böddel* ist nicht friesisch und in unserer Ballade wohl aus dem Niederdeutschen oder dem Dänischen entlehnt. Altfriesisch heißt der Büttel *bonnere, frana* oder *ked*.

Str. 9. Der von mir geänderte Wortlaut bringt den hier wohl verlorenen Reim, aber es besteht nur eine Möglichkeit und keine Sicherheit bei der Konjektur.

Str. 10. Die zweite Zeile dieser Strophe entbehrt des Reimes und macht in ihrer Formulierung ganz den Eindruck wie die erste Zeile von Str. 3: daß nämlich nur der Sinn hier dem Sänger noch bewußt gewesen ist und daß er deshalb die poetische Form durch Prosa ersetzt hat. Der vorgeschlagene Wortlaut kommt auch sonst und ebenfalls in Verbindung mit uns bekannten Legendenzügen vor:

11. Da zog er aus sein blankes Schwert
Und hieb ihr Häuptlein zu der Erd'.

12. Und wo ein Tröpflein Blut hin sprang,
Da standen drei Engel mit Gesang.

Erk-Böhme 1, 4 Nr. 1 c; vgl. 1 d Str. 10f.; Nr. 42 h Str. 7 und Varianten.

Durch die vorgeschlagene Besserung wird auch der fehlende Reim hergestellt.

Str. 11. Hier ist in beiden Zeilen die Einzahl bei den Blutstropfen wie bei den Wachslichtern wieder einzusetzen. Auf diese Weise kommt auch eine Assonanz

zustande. Die Lichter aber 'sollen' nicht über ihr brennen, sondern es wird die Tatsache festgestellt, daß auf jedem Blutstropfen ein Wachslicht als Zeichen ihrer Unschuld leuchtet, ein Motiv, das, wie wir genauer noch sehen werden (S. 50f.), aus der Legende entlehnt ist.

Str. 12. Die Form *flegen*, die die Abschrift Sörensens bietet, ist nicht ganz verständlich, wenn auch der Sinn ('fliegend' oder 'geflogen') klar ist. Wenn es, wie in den nordischen Parallelen (siehe S. 51), Part. Praes. ist, so kann es wohl nur wie *süverlike* und *Böddel* und vielleicht *stolt* eine Übernahme aus dem Niederdeutschen sein. In dem Nordfriesischen der Küstenmundarten und in Sylt finden wir eine Reihe dem *flegen* unserer Ballade ähnlicher Formen für das Part. P raet.: *flēzn̥* Jabben, Die friesische Sprache der Karrharde (1931) 62 § 154, *flēgn̥* E. Bauer, Die Moringer Mundart (1925), 94 § 357, *fläzen* Jensen, Wörterbuch der nordfriesischen Sprache der Wiedingharde (1927) S. 125, *flöögen (fløzen)* Boy P. Möller, Wörterbuch der Sylter Mundart = Mitteilungen aus dem Deutschen Seminar zu Hamburg II S. 82. Ist vielleicht anzunehmen, daß in älterer Zeit auch in Föhr und Amrum ähnliche Formen wie auf dem nordfriesischen Festland geherrscht haben und erst später durch die jetzt gültige *flāinj* (Schmidt-Petersen S. 43) verdrängt sind?

Das Part. Praes., das bei der Annahme einer Entlehnung aus dem Niederdeutschen in Betracht käme, würde sich durch das dänische Part. Praes. *flyvende* in einem Teil der parallelen Strophen empfehlen.

Wie die Form *flöggen*, die Knudsen in seiner späteren schriftlichen Aufzeichnung — in der ersten mündlichen Wiedergabe der Ballade hat er das Wort weggelassen — bietet, zu deuten ist, läßt sich nicht sicher ermitteln. Nach Siebs (Pauls Grundriß I², 1298 § 130, 2) wird das *g* vor altem gutturalem Vokal verdoppelt. Es wäre also ähnlich aufzufassen wie die Form *Vöggel* < *Vogel* (Schmidt-Petersen S. 44) und nd. *flogen* wäre zu *flöggen* geworden. Allein man kommt über Unsicherheiten nicht hinaus.

Str. 13. Zu der Bezeichnung der Raben als rabenschwarze Tauben darf ich vielleicht noch anführen, daß man im Bremischen die Raben 'des Scharprichters sine Duven' nennt (Mitt. unseres alten Hofmeiers aus den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts).

Die Annahme Bremers, der auch, von diesem beeinflußt, Böhme folgt, unsere Ballade zeige noch die alte Alliterationsform, dürfte unzutreffend sein (so auch Siebs in Pauls Grundriß 2², 549b). Einmal tragen gegen die Regel unberechtigte Wörter die Stäbe, und weiter tritt die Alliteration hier nicht häufiger auf, als sie es auch sonst in Prosa und Poesie tut. Die Ballade ist ohne Zweifel gereimt, wenn auch die Reime vielfach zerstört sind. Die erste, ursprünglich einem andern Liede zugehörige Strophe (unten S. 48) ist gereimt (*alik* : *süverlik*). Von den 11 sonst in Betracht kommenden Strophen des Gedichtes (in der dritten fehlt die zweite Zeile) zeigen 5 (4; 8; 11; 12; 13) Reime und bei zwei weiteren (1; 7) läßt sich der fehlende Reim mit großer Sicherheit wieder herstellen. Auch wird durch Sinnesanstöße eine Textverderbnis nahegelegt. Bei den Str. 6, 9 und 10 sind die vermuteten Besserungen nicht so sicher, daß man auf ihnen weitere Schlüsse aufbauen könnte, und in Str. 2 und 5 fehlt die wohl ursprüngliche Bindung im Reim. Aber die geschilderte Sachlage tritt doch für Annahme einer gereimten Ballade ein, was auch durch ihre literarische Stellung wahrscheinlich gemacht wird.

III. Inhaltlicher Aufbau.

Beinahe noch mehr als die sprachliche hat die inhaltliche Form unter der Verderbnis der Überlieferung gelitten und das Verständnis des inhaltlichen Aufbaus erschwert.

Die Schwierigkeiten setzen gleich mit der ersten Strophe ein. Es wird hier ein Tanz von zwei Männern (Ritter und Bay) geschildert, wie er auch sonst auftritt[1]). Ob die Frau an dem Tanz selbst beteiligt war oder ob sie oder einer der Männer dazu gesungen haben, läßt sich nicht feststellen. Im allgemeinen schreitet der oder die Singende voran, die Tänzer folgen. Jedenfalls geht die Frau dem Ritter — nur er kommt wohl in Frage — zunächst (Vgl. Fynde-lild gaar paa guolvet och qveder: Och hans hustru ved hans side threder (DgF 123, 11); Saa gik jeg i Dansen, jeg for dem kvad, De skjønne Jomfruer fast efter mig trad. Den, mig traadte næst, den undte jeg bedst (DgF Nr. 283, 6). Sie wird als schön und vornehm geschildert.

Zu diesem Auftritt stimmt aber das folgende nicht: die zu Anfang Genannten, Ritter, Knappe und Mädchen, treten weiterhin nicht mehr auf und können mit den später genannten Personen nur mit gewaltsamen Mitteln und Vernachlässigen oder Überspringen sich zeigender Unstimmigkeiten identifiziert werden. Überhaupt bringt das Lied zwei Anfänge: in der ersten Strophe wird, wie öfter in nordischen Balladen, eine Tanzszene geschildert (vgl. im allgemeinen DgF 5, 2 S. 255), während die zweite Strophe neu beginnend von drei Brüdern berichtet, die eine Schwester haben, deren Schicksal erzählt wird. Wie ist man nun dazu gekommen, diese zwei ganz verschiedenen Teile miteinander zu verbinden und warum stößt man sich nicht an dem mangelnden Zusammenhang?

Die einzige, aber auch mit Sicherheit zutreffende Aufklärung gibt eine in der skandinavischen Ballade auftretende Eigenart. Als Anfang des Liedes tritt eine kleine Strophe von ein paar Zeilen auf, die nicht selten den Anfang eines andern größeren Liedes oder ein kleines selbständiges Lied bringt, dem vielfach die Melodie entlehnt ist. Inhaltlich braucht dieser Anfang mit dem im folgenden Erzählten gar nicht zusammenzugehören. Diese Anfangsstrophe wird *Stevstam* genannt[2]), weil sie den bei den folgenden Strophen auftretenden Binnen- oder Endkehrreim *(Stev)* geliefert hat[3]).

Unsere eigentliche Ballade beginnt somit erst mit der Erzählung von drei Brüdern (volksmäßige Dreizahl), die eine junge Schwester haben. Wenn die Brüder hier so hervorgehoben werden (die einzigsten drei), so scheint sich das darauf zu beziehen, daß sie Eltern offenbar gestorben sind, und dadurch die Vertretung des Geschlechts auf die Gesamtheit der Brüder übergegangen ist. Auch die junge Schwester unterliegt der brüderlichen Gewalt. Einer der Brüder ist verheiratet, und dessen Gattin haßt und quält die Schwester, vielleicht weil sie eifer-

---

[1]) 1. Der gaar en Dands oppe ved Aa, der dandse de høviske Riddere to.
2. Der dandse de høviske Riddere fem, det er stolt Karen, hun kvæder for dem.
(DgF Nr. 243 B 1f.; vgl. weiter DgF Nr. 465; 147 A Str. 15, B 14; Nr. 220.)

[2]) Vgl. Just Bing in Nordisk Tidskr. 1902 S. 459ff.; Joh. Steenstrup in Histor. Tidskr. 9. R. 1 S. 356ff.; R. Steffens, Enstrofisk Lyrik (Freundlicher Hinweis Grüner Nielsens).

[3]) Von den in dem umfassenden Verzeichnis der in DgF auftretenden Stevstammen, das die Dansk Folkemindesamling besitzt und das mir H. Grüner Nielsen in gewohnter Hilfsbereitschaft mitteilte, führe ich nur diejenigen Beispiele an, bei denen sich in der ersten Strophe keine inhaltliche Verbindung mit den folgenden Strophen zeigt: DgF. II S. 647; Nr. 60; 67; 68 G (Kehrreim nachgestellt); 74; 78; 185; 202; 250 EGH; 355 B; 356; 377; 387 AB; 390 A; 398; 428; 431 E; 484 und Jyske Folkeminder 2, 327.

süchtig war, daß die Brüder diese sehr liebten. Daß die Schwägerin der Schwester des Gatten feindlich gegenübersteht und die Rolle der Verleumderin spielt, ist volksmäßig häufig; vgl. Bolte-Polívka 1, 306, Stith Thompson, Motif-Index K 2212. 2; DgF 10, 261a, oben S. 34f. und, mehr ins Scherzhafte gewandt, Erk-Böhme 2 Nr. 890.

Als Vertreter der Sippe tragen die Brüder für deren Reinheit und Ehre die Verantwortung und üben die Privatjustiz gegenüber den Gesippen aus. Man erwartet im Liede nähere Ausführungen über das angebliche Vergehen der Schwester und einen Versuch ihrerseits, sich zu rechtfertigen, dem dann der Urteilsspruch folgte, was aber wohl in der verdorbenen Überlieferung ausgefallen ist. Im Liede springt die Erzählung sofort dazu über, daß der Vollzieher des gefällten Urteils bestimmt wird. Feierlich wird das Los geworfen, und die Aufgabe fällt, wie es die Anschauung des Volkes verlangt, dem jüngsten Bruder zu, der immer und in jeder Beziehung eine hervorragende Rolle spielt (auch in der wendischen Fassung des 'Grausamen Bruders' vollzieht der jüngste Bruder das Urteil). In festen und gebräuchlichen Formen (vgl. oben S. 45f.) spielt sich in Str. 7 und 8 das Wiedersehen zwischen Bruder und Schwester ab. Hier scheint wieder eine Lücke einzutreten, denn man erwartet, daß die Schwester den Bruder nach dem Grunde des Urteils frage und ihre Unschuld nochmals beteuere. Dann aber gibt sie sich wohl und geht in den Hof, da im Haus das Urteil dem Brauch nach nicht vollstreckt werden kann. Die Schuldlosigkeit der Schwester bezeugen als Urteil der höchsten Stelle die vom Himmel kommenden weißen Tauben, während Raben den Bruder in die Hölle führen, da er leichtgläubig und ohne gründliche Prüfung das Urteil über eine Unschuldige vollzogen hat. Beides Motive, die der christlichen Legende entlehnt sind. Die Strophen 13 und 14 schließen erst das Lied wirklich ab. Bei ihrem Fehlen würde ein untragbarer Zweifel in bezug auf Schuld oder Schuldlosigkeit übrig bleiben.

IV. Örtlicher und zeitlicher Ursprung wie Verwandtschaftskreis der Ballade.

Es sind drei Möglichkeiten des Ursprungs der Ballade gegeben: sie kann einmal dem nordfriesischen Boden selber entstammen, oder sie kann eine Entlehnung aus dem dänischen oder endlich aus dem niederdeutschen Balladenschatz sein und nur das Gewand friesischer Sprache angelegt haben.

Über diese Fragen gibt uns die sprachliche Gestalt des Liedes keine sichere Auskunft. Wir müssen bei unserer Untersuchung die Tatsache in Rechnung stellen, daß das Gebiet des Nordfriesischen in älterer Zeit starke Einflüsse des Jütisch-Dänischen erfahren hat, wie in späterer Zeit solche des Niederdeutschen. Bremer weist darauf hin (Br. 166), daß 'im 15. und 16. Jahrhundert etwa die jütisch-dänische Sprache in Nordfriesland eine ähnliche Stellung eingenommen habe, wie heute die deutsche; sie sei allgemein bekannt gewesen und zahlreiche dänische Wörter, sogar Alltagswörter wie 'nicht' oder 'bekommen' oder 'Knabe' seien damals entlehnt worden'. Nach Tedsen (ZsfdPh. 38 [1906], 471) ist das Dänische nach Föhr gekommen durch die dänischen oder schleswigschen Einwanderer und nach der Landaufteilung (für Osterlandföhr in den Jahren 1772—76, für Westerlandföhr 1801—02), durch die das Gemeindeland Privateigentum wurde. Das Dänische ist nach ihm, da viele Föhringer auch diese Sprache beherrschten und mit

SHL
WITHDRAWN

ihren dänischen Knechten dänisch sprachen, nicht ohne Einfluß auf das Nordfriesische geblieben, der sich in der Entlehnung dänischer Worte zeige[1]). (Ähnlich C. Borchling und Th. Siebs in: Die Friesen. Hrsg. von C. Borchling und R. Muuss [1931] S. 15 und 61). Diese Tatsachen spiegeln sich auch in dem äußeren Gewande unserer Ballade wieder: Wörter wie *süverlik* und *flegen(?)* sind niederdeutsch, *Gurd* (Hof, Haus) wohl dänischer Herkunft. *Redder, Böddel* und *stolt* sind nicht friesisch, können aber ebensogut aus dem Niederdeutschen wie aus dem Nordischen stammen.

Der äußere Bau und die Verwendung der Ballade zeigen gewisse Ähnlichkeiten mit skandinavischen Verhältnissen: Das Auftreten eines End- und Binnenkehrreims wie der Gebrauch der Ballade beim Tanz ist im skandinavischen Raum wesentlich häufiger als im deutschen, aber fehlt auch hier nicht ganz (vgl. die Ballade 'Herr Hinrich' DVldr. 2 Nr. 43 und John Meier, Der Kehrreim in der Ballade 'Herr Hinrich' JbfVf. 5, 64ff.). Schwerwiegender ist schon das Auftreten des Stevstammes in unserem Liede, den die deutsche Ballade nicht kennt (siehe oben S. 48). Auch in einzelnen Formeln und Wendungen zeigen sich Ähnlichkeiten zwischen unserer Ballade und deutschen wie dänischen Liedern, so in dem Angebot von Wein und Met, auf das wir oben (S. 45f.) hingewiesen hatten. Die ursprünglich aus dem geistigen Raum der Legende stammenden drei Schlußstrophen unseres Liedes sind entweder aus der deutschen oder der dänischen Ballade übernommen, sie treten in beiden Literaturen auf.

Zu Str. 11 unseres Liedes möge man vergleichen die Verse aus einem deutschen Liede von der heiligen Katharina (16. Jahrh.; Wackernagel KL 2, Nr. 1228 = Erk-Böhme Nr. 2116; Wackernagel KL 2, Nr. 1229):

25. Vnd wo jhr heiliges Haupt hin sprang,
Da saß ein Engelein vnd sang.

26. Vnd wo jhr heiliges Blut hin rann,
Da steckt ein helles Licht vnd brann.

27. Das leuchtet also wunderleich
Wol in das ewige Himmelreich.

Ähnlich in dem wendischen, aus dem Deutschen übersetzten Liede von 'Der Wirtin Töchterlein' (Erk-Böhme Nr. 57): wo ein Tröpfchen Blut heraus flog, da fingen Kerzen zu leuchten an, Engel zu singen (Časopis maćicy serbskeje 36 [1883], 19 Nr. 57 und 25 [1872], 55f.)[2]).

Für das Skandinavische verweist Child 1, 172 Nr. 14 auf die färöische Fassung des Liedes 'Hr. Truelses Døtre' (DgF Nr. 338 S. 115f. [fär., isl. und norweg.], Utsyn Nr. 60), wo es heißt, 'wherever her blood ran, a light kindled, where her head fell a spring welled forth, where her body lay, a church was built.' Die Beziehung zur Katharinenlegende tritt weiter dadurch hervor, daß die vorkommende Tochter Katharina (Karen) heißt. Weiter weist Child 3, 41 Nr. 59 auf den zweiten Teil der Karlamagnussaga hin, wo es heißt: 'every drop of his blood turns to a burning candle.'

Aus kroatischem Gebiet bringen die Hrvatske narodne pjesne (HNP) 1, Nr. 41 bis 43 und Anm. S. 544—555 folgende bezeichnende Züge:

[1]) Meiner Meinung nach dringt das Jütisch-Dänische wesentlich früher ein und vielleicht schon vor dem von Bremer angenommenen Zeitpunkt. Bei dem von Tedsen statuierten Termin mag es sich um eine neue Welle dieses Spracheinflusses handeln.

[2]) Die Hinweise aus slawischen Literaturen hier und im folgenden verdanke ich E. Seemann.

Wo Mandas heiliges Blut hinfiel, haben sich Kerzen entzündet, wo ihr heiliger Leib hinfiel, ist eine Kirche[1]) entstanden (a. a. O. S. 545), oder, wo ihr blondes Haar hinfiel, brannten große Wachskerzen (a. a. O. S. 549), oder, wo ihr Haupt hinfiel, dort Altar, wo die Augen, dort entzündeten sich Kerzen. Aus dem Bulgarischen kommt folgendes in Betracht: 'Wo das Gesicht der Schwester hinfiel, hat sich ein Kloster erhoben' (Romanski 2, 143 Nr. 88; 1, 52 Nr. 143; 1, 337f. Nr. 265; Čolakov 338 Nr. 16; Miladinovci Nr. 56). — Vgl. weiter Bolte-Polívka 1, 306 und Masov Сборникъ за народни умотворения 13 (1896), Критика S. 9.

Die Beziehungen zur Katharinenlegende, die sich hier schon gelegentlich zeigten, treten ebenso in dem Vorkommen des Tauben/Raben-Motivs auf[2]).

In der Ballade von 'Roni Sattel' (Tobler, Schweiz. Vl. 1, 105 Nr. 20, John Meier, Das deutsche Volkslied 1, 161 Nr. 22 B und deutsche Volkslieder, hsg. vom Deutschen Volksliedarchiv 1, 290 Nr. 27/2) wird der Held, der unschuldig ist, von den falschen Ratsherren zum Feuertod verurteilt, aber als er verbrannt ist, heißt es:

9. Es chöme drü Tübeli z'flüge,
Drü Tübeli chridewiß;
Si neme de Roni [und flüge
Mit ihm] i's Himelrich.

10. Zu'n Rotsherre chöme siebe Rappe,
. . . . . .
Si neme die (siebe) Rotsherre und fahre
Mit ihne i's höllische Für.

Beispiele über Tauben und Raben als Seelenvögel bringt O. Tobler, Die Epiphanie der Seele in deutscher Volkssage (Kiel 1911) S. 28ff.

Im Skandinavischen begegnet uns das Motiv wieder zunächst in der Katharinenlegende:

14. Saa kom der to Duer flyvendes saa hvid':
de førte Sante Karen til Himmerig ind.

15. Saa kom der to Ravne flyvendes saa sort':
de førte den Kejser til Helvedes Port.

DgF 2, Nr. 101 G.

Das ist die einzige Fassung des Liedes auf die heilige Katherina, die uns im Skandinavischen begegnet. Trotzdem muß das Lied aber stark verbreitet und beliebt gewesen sein, denn wir finden es umgestaltet zu einem rein weltlichen Liede (Lille Karen), in dem ein König ein junges Mädchen seines Hofes zu verführen sucht und sie, als er eine Ablehnung auf seine verschiedenen Angebote erfährt, mit all den Strafen belegt, die wir aus der Legende der heiligen Katharina kennen (Tonne inwendig mit scharfen Nägeln gespickt, in die die Heldin hineingezwängt und in der sie dann herumgerollt wird. Gefängnis, in dem sie von Gott ernährt wird usw.). Dies Lied ist außerordentlich verbreitet: DgF Nr. 101 A—F; 3, 895ff.; 10, 211ff. Die Tauben/Raben-Strophen finden sich hier DgF 2, 548 Fassung C; 10,

[1]) Zu der Entstehung einer Kirche vergleiche oben die von Child genannte färöische Stelle und weiter aus dem slawischen Raum noch Karadžić 2 Nr. 5 = ‚Talʼvj, Volkslieder der Serben 1, 286; Dozon, Chansons pop. bulgares (1875) S. 259; HNP 1 S. 546: Wo das Haupt der Schwester Milica hinfällt, entsteht eine heilige Kirche und in der Kirche ist die heilige Katharina (auch hier wieder der Zusammenhang mit der Katharinalegende!); HNP 1, 550f. (über dem Haupt Kirche). Endlich noch S. 559 und 554.

[2]) Vgl. dazu Günther, Legenden-Studien S. 11; 19; 60; 88; 96. — Zu Tauben in dieser und ähnlicher Verwendung Hwb.Abergl. 8, 696 Anm. 30 und 32; 697 Anm, 35; Schiller-Lübben 1, 604; Stith Thompson, Motif-Index 2 E 754. 2. 1 und E 752. 3.

215ff. Fassung N und ebenso Lagus, Nyländska Folkvisor 1, 7f. Nr. 2 und Andersson 1 Nr. 20 A—D. Vor allem aber haben die Tauben/Raben-Strophen eine Stelle in der Ballade 'Møen paa Baalet' (DgF 109) gefunden, von der Grüner Nielsen DgF 10, 233ff. Nachträge und eine vollständige Übersicht der dänischen Überlieferung gegeben hat, auf die hier verwiesen werden mag. Hinzugefügt kann noch folgendes werden: Bidrag till Södermanlands äldre Kulturhistoria 1, Heft 2, 24; Bondesons Visbok 1, 129f. Nr. 51; E. Wigström, Folkdiktning 1 (1880), 31f. Nr. 13; Ahlstrøm, 300 nord. folkvisor 238; Noreen och Lundell, 1500- och 1600 talens visböcker (1900) Nr. 37; R. Berge, Norske Folkevisur (1911) Nr. 9 S. 28ff.; 87ff.; Feilberg, Ordbog 1, 610; 3, 22. Von andern Balladen enthalten die Tauben/Raben-Strophen: DgF 110, 24f.; 536, 5ff.; 539 H Str. 8f.; Bidrag till Södermanlands äldre Kulturhistoria 2 Heft 7, 60f.; Svenska landsm. 1900 Heft 71, 37.

Auch im slawischen Raum kommen, was bei der internationalen Verbreitung der Legendenzüge nicht Wunder nimmt, in der Ballade von der verleumderischen Schwester die Tauben und Raben vor. Die Schwägerin beschuldigt die Schwester ihres Mannes allerlei Schandtaten begangen zu haben, die sie in Wirklichkeit selbst verübt hat. Im Kroatischen (HNP 1, 133 Nr. 42) betont die Schwester Jela dem Bruder ihre Unschuld gegenüber den lügnerischen Beschuldigungen ihrer Schwägerin. Wenn er ihr nicht glaube, solle er sie an einen Kreuzweg führen, sie durch Pferde in vier Stücke zerreißen lassen und diese an vier Zweige aufhängen. Wenn sie schuldig sei, würden Adler und Raben geflogen kommen und sich an ihrem Fleische sättigen; wenn sie aber nicht schuldig sei, würde eine Taube gerade aus dem Himmel der seligen Jungfrau kommen und alle vier Teile zusammen suchen: der Körper lebend wie zuvor. Und das geschieht auch. Als der Bruder dann seiner Gattin das gleiche Schicksal bereitet, erscheinen Raben und Adler und nähren sich an ihrem Fleisch. Ebenso sagt in einer andern kroatischen Fassung (HNP 1, 137 Nr. 43) die Schwester, im Falle ihrer Schuld würde schwarzes Blut aus ihr fließen und schwarze Krähen würden geflogen kommen, im Falle ihrer Unschuld aber weiße Milch und goldflüglige Vögel. Ähnlich a. a. O. S. 552: Die Schwester schwört, daß sie unschuldig sei. Wenn dies nicht zutreffe, würden Adler und Raben geflogen kommen, und sie würde stinken wie ein Aas. Im Falle ihrer Unschuld aber würden Tauben kommen, ihr Blut aufsammeln und dem Himmel zufliegen. Am Morgen werde eine Kirche entstanden sein und ein Rosenstock erblühen. Vgl. weiter a. a. O. S. 548f. und 553f.

Das gleiche Vorkommen der Tauben/Raben-Strophen und der Verwandlung der Blutstropfen in Kerzen im Deutschen, Skandinavischen und Slawischen läßt für die friesische Ballade eine Entlehnung dieser Züge aus dem Dänischen nicht mit voller Sicherheit annehmen, obwohl die neben der Gleichheit des Wortlauts friesisch und dänisch auftretende eigenartige Wortstellung (fries.: *taw döfken flegen wit* und dän.: *to Duen flyvendes saa hvid*) dies nahelegen könnte. Aber eine direkte Entlehnung einer dänischen Ballade in das Friesische scheint mir nach allem hier doch nicht vorzuliegen, dagegen spricht die folgende Beobachtung:

In der dänischen Ballade finden wir als stereotype Formel, wenn vom Tanz die Rede ist, die nachstehende, worauf mich auch Grüner Nielsen hinweist:

> NN. begyndte en vise og kvad (oder: NN. gick y dansz och for him kvad),
> XX ..... efter trad.

Von den vielen Beispielen will ich zur Illustrierung nur ein paar charakteristische mitteilen:

Liden Kirsten begyndt en vise og kvad:
Saa mangen Ridder efter traad'.
DgF 126 E Str. 78.

Saa gik jeg i Dansen, jeg for dem kvad,
de skjønne Jomfruer fast efter mig trad.
Den mig traadte næst, den undte jeg bedst.
DgF 283 Str. 6.

Iegh gick i dannss, och for iegh kuad,
och en skønn iomfru effter mig thrad.
DgF 503 E Str. 1 und A Str. 5.

Als weitere Beispiele dieser Formel (vgl. auch S. 48) nennt mir Grüner Nielsen noch DgF 126 B 83; 126 G 33; 147 A 15; 147 B 14; 220 B 3; 240, 11; 343, 1; 396, 17.

Es wäre nun nicht einzusehen, warum ein vorauszusetzendes dänisches Original diese durchgängig verbreitete Formel nicht gebraucht hätte und warum im Falle der Wiedergabe einer dänischen Ballade mit der üblichen Formel das Friesische in der ersten Strophe davon abgewichen und insbesondere auch das *efter*, das dem Friesen durchaus geläufig war, durch *nai* ersetzt hätte. Das scheint mir ein durchschlagendes Argument gegen die Annahme einer direkten Übersetzung einer dänischen Ballade ins Friesische zu sein. Aber die nur im Skandinavischen auftretende Art des Stevstamms, die nordische Form des Kehrreims und die Verwendung als Tanzlied, endlich gewisse identische Formeln und Gleichheiten in beiden Literaturen scheinen doch eine nähere Beziehung zwischen dänischer Balladenart und unserem Liede nahezulegen. Ich möchte daher annehmen, daß dies nach skandinavischem Muster und unter Verwendung skandinavischer Stilelemente auf friesischem Boden geschaffen sei.

Man könnte versucht sein, gegen diese Annahme die Tatsache ins Feld zu führen, daß das vereinzelte Vorkommen eines derartigen Liedes sie unwahrscheinlich mache und daß man in solchem Falle das Auftreten weiterer friesischer Balladen erwarten müsse. Nun setzt einmal der Stevstamm in unserer Ballade wohl ein weiteres Lied voraus, dem er entlehnt ist, so daß also zwei nachgewiesen sein dürften, und weiter läßt die dürftige, auf wenige Personen beschränkte Überlieferung unserer Ballade es als nicht unwahrscheinlich annehmen, daß sonstige Lieder, die einmal bestanden haben, verlorengegangen sind. Wenn es mit unserer Ballade anders ist und sie sich länger erhalten hat, so dürfte der Grund dafür vielleicht der sein, daß dies Lied seinen Platz im Brauchtum erhalten hatte und bei Hochzeiten und zum Hochzeitstanz gesungen wurde, während die sonstigen nicht bei Festen und bestimmten Gelegenheiten gesungenen Lieder leichter dem Vergessen anheimfallen konnten.

Wenn wir nun die Zugehörigkeit unserer Ballade zu einem größeren zusammenhängenden dänischen Balladenkomplex nachweisen könnten, so läge vielleicht die Möglichkeit vor, dabei weitere Aufschlüsse über Verwandtschaftsbeziehungen unserer Ballade zu gewinnen. Allein das scheint, soweit ich sehe, mit Schwierigkeiten verbunden zu sein. Jedenfalls sind die bisherigen Versuche, die man in dieser Richtung gemacht hat, nach meinem Urteil gescheitert. Böhme hat unser Lied als eine Variante der dänischen Ballade vom 'Grausamen Bruder' (E.-B. 3, S. 572 f.) bezeichnet. Bremer hat dann diese Anschauung von ihm übernommen und in Ausführungen, die in seinem hinterlassenen handschriftlichen Material sich befinden, zu begründen gesucht. Ich will mich auch hier nicht auf eine polemische Aus-

einandersetzung mit dem verstorbenen Gelehrten, der vielleicht auch sein letztes Wort über diese Dinge noch nicht gesprochen hätte, einlassen und nur möglichst kurz unter Verweis auf die Ausführungen meines ersten Aufsatzes (oben S. 1ff.) mich bemühen, die Unrichtigkeit dieser Ansicht zu erweisen. Es sind die folgenden Gründe, die mir die Annahme einer verwandtschaftlichen Beziehung zwischen der Ballade vom 'Grausamen Bruder' und der vom 'Bay Rädder' auszuschließen scheinen:

1. Im 'Grausamen Bruder' (Gr. Br.) ist die Schwester schuldig und hat ihre Ehre preisgegeben. Die Anklage der Schwägerin ist Wahrheit und keine Verleumdung. Im fries. Lied dagegen steht die Reinheit des Mädchens außer Frage.

2. Es fehlen im Friesischen sämtliche Proben, auf die Kirsten im 'Gr. Br.' gestellt wird und die im Mittelpunkte der Handlung stehen.

3. Kirsten wird an den Hof des Königs geholt, und nicht umgekehrt sucht ein Vertreter der Familie den Hof Kirstens auf, um über sie ein Urteil zu fällen. Kirsten stirbt auch am Hofe und nicht wie im friesischen Lied auf der eigenen Besitzung.

4. Kirsten wird zu Tode gegeißelt und nicht enthauptet. In späteren deutschen Umbildungen wird sie auch mit Stiefeln und Sporen zu Tode getreten.

5. Entsprechend der Unschuld der Schwester fehlt im friesischen Liede jede Bezugnahme auf den Verführer (dän. Boris).

6. Von unbedeutenderen Verschiedenheiten nenne ich die Mehrzahl der Brüder im Friesischen und den hier auftretenden Legendenschluß, der unbedingt zur Ballade gehört, denn, wie schon vorher bemerkt wurde, ein zwingender und gültiger Beweis der Unschuld der Schwester kann nicht entbehrt werden, wenn auch schon im Anfang des friesischen Liedes die Schwägerin als schlecht geschildert wird.

Diese Einwände mögen genügen, um die Nichtzugehörigkeit unserer Ballade zum Kreis des 'Grausamen Bruders' zu erweisen[1]), zumal auch keinerlei positive Gründe und Gleichheiten dafür sprechen. Es bleibt allein als etwas Gemeinsames der Kampf der Schwägerin gegen die Schwester des Mannes bestehen, ein Motiv, das auch sonst nicht selten in volkstümlicher Dichtung auftritt, wofür ich auf das oben von mir angezogene Material hinweise. Auch gewisse Umbildungen oder Weiterbildungen der Ballade vom Gr. Br. wie die färöische Ballade von Ingiman und Eirikur (DgF 10, 261a) und die Ballade 'Rache aus Eifersucht' (oben S. 31ff.) sagen in diesem Punkte nichts Entscheidendes aus.

Aber können wir nicht sonst irgendwie oder irgendwo eine Ballade nachweisen, die sich inhaltlich wie in ihrem ganzen Ethos unserem Liede anschließt? In den

[1]) Man könnte aber die Frage aufwerfen, ob nicht das Umgekehrte der Fall sei, daß nämlich von einem Dichter älterer Zeit eine Ballade, die das Thema von der verleumderischen Schwägerin ohne jede geschichtlichen Bezüge behandelte, an die Persönlichkeit Waldemars des Großen und gewisse Geschehnisse an seinem Hofe auf Grund einer sagenhaften Überlieferung angepaßt sei und die verschiedenen Änderungen der Überlieferung, die wir oben genannt haben, veranlaßt habe. Aber es ist weder ein solches dänisches Lied von der verleumderischen Schwägerin auf uns gekommen, noch haben wir, soweit ich weiß, irgendwelche Sagen von Waldemar außerhalb der in der Ballade vorliegenden Überlieferung. Es kann daher die eben gestellte Frage kaum positiv beantwortet werden, solange nicht neues und entscheidendes Material gefunden ist, und da wird man auch gewisse Ähnlichkeiten der musikalischen Gestaltung, die die Ballade vom 'Grausamen Bruder' und vom 'Bay Rädder' zeigen, und auf die Bremer (Korrekturbogen seiner Abhandlung) und noch vor Kenntnis von dessen Äußerung auch H. Trede hingewiesen haben, nicht für eine nähere Verwandtschaft der beiden Balladen miteinander in Anspruch nehmen dürfen, sondern auf andere Weise erklären müssen, was durchaus möglich ist.

oben S. 50ff. gegebenen Einzelheiten haben wir öfter die Ballade von der verleumderischen Schwägerin herangezogen, die im slawischen Raum reich belegt ist[1]). Hier haben wir in der Tat die entscheidenden Züge unserer Ballade: die Verleumdung durch die Schwägerin und die Tötung der nur vermeintlich Schuldigen durch den Bruder, der die Anklage seiner Frau gläubig hinnimmt, hier haben wir auch die formale Gleichheit des Schlusses mit den Legendenzügen. Wenn als Ursache für den Haß der Schwägerin die große Liebe der Brüder oder des Bruders zur Schwester im Slawischen hervorgehoben wird (vgl. Romanski 1, 337f. Nr. 265; 2, 143f. Nr. 88; Karadžić, Srpske narodne pjesme 2[4] Nr. 5) und diese auch als schöner wie die eigene Frau hingestellt wird (Romanski 1, 337 Nr. 263), so gibt dies eine gewisse Begründung für den Haß und die Eifersucht der Schwägerin, was in unserer Ballade, obwohl durchaus notwendig und nicht zu entbehren, fehlt, jedoch bei der unvollständigen und verrotteten Überlieferung leicht ausgefallen sein kann. Aber auch in Einzelheiten, die wir schon vorher (S. 51f.) erwähnt haben, zeigen sich merkwürdige Übereinstimmungen zwischen unserem Liede und den slawischen Balladen von der verleumderischen Schwägerin: wie im Friesischen, wo drei Brüder auftreten, sind es auch im Bulgarischen mehrere Brüder (zwei oder neun), und diese sind offenbar dort wie hier die Vertreter der Familie, da der Vater wohl gestorben ist. Charakteristisch ist es, daß im Serbokroatischen in manchen Fassungen die Schwester den Bruder auffordert, sie zu töten. Näher noch steht unserem Liede eine bulgarische Variante: hier heißt die Schwester ihre zwei Brüder, nachdem sie ihre Unschuld feierlich beschworen hat, sie ins Feld führen und ihr das Haupt abschlagen: ist sie schuldig, wird dieses, ist sie unschuldig, jenes Wunder oder Zeichen geschehen, eine Alternative, wie sie auch in den Tauben/Raben-Strophen auftritt (Romanski 1, 337f. Nr. 265). Dies klingt an das friesische Lied an, in dem die Schwester den Bruder, der das Gericht über ihr vollziehen will, selbst auffordert, mit ihr in den Hof zu gehen. Im friesischen Text ist

---

[1]) Um über die verschiedenen Einzelheiten hinaus ein Bild des Gesamtverlaufs der erwähnten Ballade (vgl. auch Seite 52) zu gewinnen, will ich eine flüchtige Skizze einer bosnischen Spielform geben, die I. Broz und St. Bosanac in den Hrvatske narodne pjesme 1, 134—138 unter Nr. 43 abgedruckt haben ('Bog nikomu dužan ne ostaje').

Zwei Brüder, Mitar und Stjepan Jakšić, lieben ihre Schwester Ruža sehr und halten sie besser wie die eigenen Gattinnen. Als sie ihr eines Tages Messer und Ketten aus Silber und Gold schenken, kann dies Mitars junge Gattin nicht verschmerzen und sie versucht, die Brüder mit der Schwester zu verfeinden. Als sie mit Zwistkräutern nichts ausrichtet, da Ruža Gegenzauber übt, entwendet sie eines Abends Ružas Messer und bringt im Stall Mitars Jagdhund und Falken um. Als dieser anderen Morgens zur Jagd gehen will und die Gattin beauftragt, ihm Hund und Falken zu holen, bringt sie ihm zurückkehrend die Kunde, Ruža habe Hund und Falken abgeschlachtet. Mitar findet denn auch aller anderen Messer blank, nur das der Schwester blutig, heißt die Gattin jedoch schweigen. Diese bringt nun Mitars bestes Pferd um, und, als sie auch hiermit keinen Erfolg hat, das eigene Söhnchen in der Wiege, auch dieser Tat die Schwägerin bezichtigend. Als Mitar das tote Kind erblickt, eilt er zornentbrannt zur Schwester und hält ihr die Untaten vor. Diese aber beteuert ihre Unschuld und fügt bei: 'Wenn du mir nicht glaubst, so führe mich auf einen Kreuzweg, haue mich in vier Stücke und hänge mich an vier Zweige. Habe ich die Morde vollbracht, wird schwarzes Blut aus mir fließen, schwarze Krähen werden angeflogen kommen, habe ich sie jedoch nicht ausgeführt, wird weiße Milch aus mir fließen und goldflügelige Vögel werden herzufliegen.' Mitar glaubt der Schwester nicht, führt sie zum Kreuzweg und verfährt mit ihr nach ihrer Weisung. Milch der Schuldlosigkeit fließt von ihr und Vögel mit goldenen Schwingen kommen angeflogen, so daß Mitar die Unschuld der Schwester erkennt, ihr eine Kirche baut, sie begräbt und weinend nach Hause kehrt. — Die Fassung erzählt dann noch von dem Schicksal der Gattin Mitars, die für ihre Bosheit mit neunjährigem Siechtum bestraft wird.

hier wohl wieder eine Lücke vorhanden (vgl. oben S. 49): Man erwartet unbedingt eine Beteuerung der Unschuld und eine Rechtfertigung seitens der Schwester, die vermutlich ausgefallen ist. Wir werden überhaupt, wenn wir unsere Ballade genauer kritisch ansehen und die sonstige Überlieferung des Liedes von der verleumderischen Schwester betrachten, feststellen müssen, daß die friesische Form der Ballade im Laufe der Zeit ausgelaugt ist und viel Wesentliches und nicht zu Entbehrendes, das wir zum Teil in der slawischen Überlieferung besitzen, eingebüßt hat. Dafür spricht auch weiter die Beobachtung, daß im friesischen Liede stark verkürzte Partien, in denen Notwendiges fehlt und wo nur die nüchternen Tatsachen gegeben werden, mit einer breiteren und in formelhaften Wendungen verlaufenden Darstellung abwechseln, was z. B. in der Begrüßungsszene zwischen Bruder und Schwester (Str. 7ff.) und in den Schlußstrophen (Str. 11ff.) vorliegt. So haben wir auch in unserem friesischen Text die gleiche bedauerliche Zerrüttung der Form, die jeder Wiederherstellung trotzt, wie sie uns in vielen deutschen Balladen entgegentritt.

Wenn wir die Ballade von der verleumderischen Schwägerin, wie sie im Slawischen auftritt, betrachten, so sehen wir, daß sie inhaltlich in weitgehendem Maße mit dem friesischen Liede übereinstimmt[1]), und es wird sich kaum etwas dagegen einwenden lassen, wenn wir auch dies als Lied von der verleumderischen Schwägerin charakterisieren. Der Einwand, der am meisten gegen eine Zuweisung der friesischen Ballade zu diesem Verwandtschaftskreis geltend gemacht werden kann, daß das Fehlen jeder sonstigen germanischen Überlieferung dieses Komplexes dagegen spreche, ist kaum durchschlagend. Wir haben in der alten Zeit, in der diese Balladen auftreten, Europa als eine literarische Einheit aufzufassen und noch keine tiefergehende Aufspaltung in nationale Literaturen, besonders bei den volksmäßigen Schöpfungen, anzunehmen. Die europäischen Völker verfügen über einen einheitlichen Besitz von Balladen und Balladeninhalten, die von einem Volk zum andern getragen werden. Sie setzen sich hier und dort an und entwickeln sich oder andererseits verkümmern sie und werden vergessen. Sie verändern sich auch, wenn die kulturellen Verhältnisse sich ändern und passen sich den Zuständen der Umwelt an. Man mag sich dies in bezug auf den vorletzten Punkt an einem Stoff, wie dem in der Ballade 'Die Wette' (DVldr. 2 Nr. 38) behandelten, klarmachen: in andern Ländern wird das Thema des betreffenden Liedes mehrfach, ja zum Teil außerordentlich häufig behandelt, während seine Kenntnis in Deutschland nur durch einen schlechten Druck des 16. Jahrhunderts bezeugt wird. Wie leicht hätte auch dieses Unikum verlorengehen können, und dann wäre Deutschland als Verbreitungsraum ebenso ausgefallen, wie es in unserem Falle bei der friesischen Ballade festgestellt werden muß, deren Inhalt im germanischen Kreise nur hier vorkommt und der sonst nur slawisch auftritt[2]). Nicht selten begegnen auch, was Beachtung

[1]) Eine Verschiedenheit besteht allerdings darin, daß im Slawischen die Schwägerin erst den Falken, dann das Roß, und endlich das eigene Kind tötet und dem Mann gegenüber die Schwester dieser Tat beschuldigt, während in der friesischen Ballade die Schwägerin die Schwester dem Mann gegenüber als unzüchtig hinstellt. Aber der Unterschied kann auch vielleicht erst sekundär in einer abweichenden Umwelt entstanden sein.

[2]) In diesem Zusammenhang darf auch auf das in einer färöischen Ballade vorkommende, ursprünglich wohl der Katharinenlegende zugehörige Motiv hingewiesen werden, das sonst nur slawisch begegnet, wonach über dem Leib der Getöteten eine Kirche entsteht (vgl. oben S. 51). Auch hier haben wir also den Fall, daß in germanischen Literaturen ein einzelner Zug, der im Slawischen häufig auftritt, allein in dieser Liedfassung und sonst nirgends überliefert wird.

verdient, einzelne Züge gewisser Balladen in den Randgebieten ihres Verbreitungsraumes und sind in dessen Mittelpunkt, von dem sie einmal doch zu den Randgebieten gewandert sein müssen, vollständig vergessen. Ich weise nur auf einen Fall hin, den ich aus Anlaß eines Aufsatzes über das Lied vom Grafen Friedrich festgestellt habe (JbfVf. 5, 37ff. und Archiv f. Literatur und Volksdichtung 1 (1949), 192 ff.): Wir sehen als ein für die Entwicklung wichtiges Motiv einen Hirsch sowohl in bulgarischen wie in nordischen Fassungen der Ballade an gleicher Stelle auftreten, während die deutsche Überlieferung nichts von ihm weiß. Und doch muß einstmals dies Motiv von Deutschland aus nach dem Norden wie nach dem Osten gewandert sein. Auch hier fehlt das Vorkommen dieses Einzelzuges in Deutschland, und ebenso kann es natürlich bei einem vollständigen Liede gehen. Man wird daher dem obenerwähnten Einwand keine entscheidende Wichtigkeit beimessen und darf m. E. an der Zugehörigkeit unserer Ballade zu dem thematischen Kreis der 'Verleumderischen Schwägerin' festhalten, zumal diese Vermutung durch die von uns angeführte Gleichheit einzelner Züge unterstützt wird.

Als letztes haben wir noch den Versuch zu machen, das ungefähre Alter der friesischen Ballade festzustellen. Siebs schwankt in der Datierung. In Pauls Grundriß 2^2, 549 setzt er das Lied in das 15. Jahrhundert, ein Menschenalter später spricht er von einem föhringischen Tanzlied, das wohl aus dem 17. Jahrhundert stamme (Die Friesen, hrsg. von Borchling und Muuss S. 62). Ich möchte die erste Äußerung für die richtige halten, denn der zweite Zeitpunkt ist zweifellos erheblich zu jung. Der Stilform nach mag das Lied wohl in das 15. Jahrhundert, wenn nicht in eine frühere Zeit gehören, und zu diesem Ansatz würde stimmen, was wir über den Verwandtschaftskreis der Ballade glaubten feststellen zu können. Auch die Urfassung der Melodie mag vielleicht dieser Zeit angehören, wie gewisse in ihr enthaltene altertümliche Elemente zeigen, wenn sie im allgemeinen auch weitgehend modernisiert ist.

Das wackere Mägdlein.

Von John Meier.

Der Glatzer Hieronymus Linck, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Lieder und Dramen verfaßte[1]), wendet sich 'wider das vnfletige schandliedlein, das man nennet das Wacker Mädelein', und dichtet ein geistliches Lied auf dessen Weise[2]). Er beginnt mit den Worten:

1. O Das ich kůnd von Herzen /
Singen ein Liedelein:
Vnd vollbringen ohn schmertzen /
Das Wacker Mådelein.
Geystlicher weyse zwar /
Das man so mőcht vergessen /
Das Weltlich gantz vnd gar.

und schließt sein Lied ab mit den folgenden Mahnungen:

30. Vnd laß die graben Gesellen /
Jr Wacker Mådelein:
Singen ja wie sie wőllen /
Das Huren Liedelein.
So werden sie daruon /
Zu letzt můssen auch lassen /
Den spott zum schaden han.

31. Aber die hie von Gotte /
Singen Gaistliche Lied:
Werden ohn allen spotte /
Jn Ewigkeit damit
Christum den Herren reich /
Jn frewden loben mit singen /
Ymmer vnd Ewigkleich.

Linck steht in seinem Kampf gegen das Lied vom 'Wacker Mägdelein' nicht allein: Um dieselbe Zeit verfaßt Martin Waldner[3]) (ein Regensburger?) 'Ein schőn new ehren Liede die jungen Leut von vnzüchtigen Liedern ab zu halten, Jm Thon: Des Wackermeidleins', und wohl schon vorher singt ein Unbekannter 'Ein new geistlich Lied Von einer holdseligen Junck-frawen Maria ... Jm Thon: Jch sach mir ein mal ein wunderschőne Magd', die Weiterbildung einer geistlichen Kontrafaktur des 'Wacker Mägdleins', und gibt schon auf dem Titel seine Absicht kund, wenn er unter den Holzschnitt, der die Verkündigung Mariä darstellt, die Verse setzt:

Laß faren das wacker Megdelein
Vnd sing von einer Jungfraw rein,
Denck allzeit an der Hellen pein.

Am Schluß kommt er dann noch einmal darauf zurück, wenn er singt:

17. Diß Liedlein ist inn eyl gemacht / vnd plötzlich inn den truck gebracht / dir Weiblichen geschlecht das du fort an solt leben / fein erbavlich vnd recht.

---

[1]) Über ihn Bolte, ADB 51, 716f.

[2]) Er tritt auch noch gegen andere weltliche Lieder auf und verfertigt Kontrafakte von ihnen, so gegen die Lieder: „Mein Mann der wil in Krieg ziehen" und „Beschaffen Glück ist unversaumbt".

[3]) Der Name ergibt sich aus dem Akrostichon der Strophen. Über ihn vgl. ADB 40, 720.

18. Nicht wie das wacker Meydelein / sonder wie die Maria rein / glaub an den HErren Christ / demut vn Christliche liebe / die brauch zu aller frist.

19. So wirdt dich der HErr straffen nicht / durch des Moscouiters gericht / vnd ander Feinde mehr / Das hab dir wacker Meydelein zur newen guten lehr.

Schon diese Polemiken zeigen, daß das Lied vom wackeren Mägdlein sehr beliebt sein mußte, und dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das Vorhandensein mehrfacher Kontrafakta und die öftere Verwendung der Weise für andere Lieder. Der Anfang der geistlichen Umbildung 'Ich weiß einmal ein schöne Magd' hat — ein seltener Fall — öfter auf den weltlichen Text übergegriffen und den alten Wortlaut verdrängt.

Wir begegnen dem Liede erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts, aber die verwahrloste Gestalt, in der es von Anfang an auftritt, zeigt, daß es schon lange im Volksmund umgelaufen und wesentlich älter als sein Erscheinen im Druck sein muß.

Die Strophenform ist eine Weiterbildung der Moroltstrophe und wird in ihrem Aufbau durch die Melodie zu der geistlichen Kontrafaktur festgelegt.

Die Verderbnisse der Überlieferung in Strophenbau und Wortlaut sind sehr eingreifend und lassen sich nur schwer mit einiger Sicherheit bessern. Besonders häufig tritt in der 3. und 5. Zeile zweihebiger stumpfer Ausgang auf (1, 3; 2, 5; 3, 3 und 5; 4, 5; 5, 3; 7, 5), während die Melodie klar die Dreihebigkeit der Zeile erweist. Ebenso sind in einer Reihe von Fällen die Reime in Unordnung: 1, 3/5; 2, 3/5; 4, 3/5; 7, 3/5.

Die Zeilen sind oft über Gebühr aufgeschwellt, vor allem durch Beifügung und Häufung schmückender Beiwörter: *seyden hembdlin* 5, 2, *roten Mund* 6, 4 (im allgemeinen ist nur der Mund der Frau, nicht aber der des Mannes rot), *halben mitternacht* 7, 1, der *gute Held* 7, 2, *tiefe tal* 8, 2. In gleicher Weise tritt *schneeweiße Hand* 6, 1 für *weiße Hand* ein.

Seiner ganzen Haltung nach wie in seiner Wortwahl gehört das Lied wohl dem 14./15. Jahrhundert an und ähnelt in dieser Beziehung den Tageliedern, wie sie das Liederbuch der Hätzlerin bringt. In ältere Zeit es zu setzen hindert schon der Umstand, daß der Mann nicht um die verheiratete Frau, sondern um ein Mädchen wirbt. Typisch ist das Auftreten des Mädchens an der Zinne, die Anrede des Geliebten mit 'Held'. Der älteren Zeit gehört auch an *Urlaub nehmen, verkiesen, mines hertzen trost* zur Bezeichnung des Geliebten, und vor allem die Form '*einen trost*' = trost[1]), wie das Apokoinu.

Auch die Tracht scheint auf das 14. Jahrhundert zu weisen: Wenn gesagt wird, daß das Mädchen von der Zinne der Burg dem Geliebten im Hemd entgegengeht, so ist damit nicht das Hemd in unserem Sinne, sondern das Gewand gemeint, das die Frauen für gewöhnlich und im Hause tragen. Im 16. Jahrhundert mag das Wort schon im modernen Sinne aufgefaßt sein, und dies hat vielleicht mit dazu beigetragen, das Lied als unmoralisch aufzufassen. Auch das Schnüren des Hemdes um den Körper mit einem Faden oder einer Schnur gehört wohl der älteren Zeit[2]) an.

Wenn wir jetzt versuchen, die ursprüngliche Gestalt des Liedes wiederherzustellen, so müssen wir uns dabei bewußt sein, daß wir wohl in bezug auf die Fehler

[1]) Vgl. in der Hätzlerin: *O trost ob allen mannen* Nr. 115, 31, *mein vßerwelter trost* 69, 17; 72, 2, *du bist mein trost* 50, 7; 102, 19. Vgl. *trostlicher Held, manlicher hordt* 3, 47; *trostlicher Hordt, manlicher held* 3, 65.

[2]) Weinhold, DFr², 2, 216ff.; 245ff., A. Schultz, Höf. Leben 1, 250ff.

der Überlieferung positiv etwas aussagen können, daß es sich aber bei der Wiederherstellung des Wortlautes nur um die Form des der Überlieferung zugrunde liegenden Wortlautes, nicht um die des Originals handeln und nur eine mehr oder minder große Wahrscheinlichkeit erreicht werden kann. Ich stelle nun im folgenden die Fassung eines in Nürnberg bei Neuber gedruckten fliegenden Blattes mit den Varianten der anderen Drucke und meine Wiederherstellung nebeneinander und gebe dann, wo es notwendig erscheint, eine Begründung für die getroffenen Änderungen und Ergänzungen.

1. Es war ein wacker meidlein wol gethan,
sie gieng vor jres Vaters zinne stan,
Sie sahe darauß,
Si sah dahere reyten
Ires hertzen einen trost.

2. 'Ach Meydlein an der wunne,
wie salbet euch die Sunne
das jr seit worden bleych!
Hat euch ein anderer lieber denn ich,
das rewet mich.'

3. 'Warumb solt ich nicht werden bleich?
Ich trag alle tag groß hertzen leyd,
lieb! vmbe dich,
Das du mich verkiesen wilt
das rewet mich.'

4. 'Warumb solt ich dich verkiesen?
Ich hab dich noch viel lieber
Denn alle freunde mein;
Ach Meydlein, laß dein sorgen
vnd volge du mir.'

1. Es war ein Meidlein wolgetan,
Sie gieng wol an die Zinne stan
In senendem Leide groß;
Do sach sie here reiten
Irs Herzen einen Trost.

2. 'Ach meidlein, meine Wunne,
Wie salbet euch die Sunne,
Daß ihr seid worden bleich!
Habt ihr eine andere Liebe,
Herzlieb, das wär mir leid.'

3. 'Wie solt ich nicht werden bleich?
Ich trag all Tag groß Herzeleid,
Schöns Lieb, wol umbe dich:
Daß du mich wilt verkiesen,
Das reuet sere mich.'

4. 'Warumb solt ich dich verkiesen?
Ich hab dich noch viel lieber
Denn alle Freunde mein,
Ach Meidlein, tu mir volgen
Und laß dein Sorgen sein.'

Varianten:

1,1 Ich weiß mir auch [auch fehlt 8; 10] ein wunder schöne magt 2; 5; 8; 9; 10, ICh sach mir eines mals ein wunder schöne Magd 3; 4. — 1,2 zinne] fensterlin 3; 4, wol an jhres Vatters zinnen lag 5, an jres Vaters fenster stan 8; 9, auff jhres Vatters zinnen sie lag 10, sie gieng für jres Vatters zinnen stahn 11. — 1,4 was sach sy dört her reyten? 3; 4, sie sah jhn kommen reiten 10. — 1,5 einigen trost 3; 4, wol jres hertzen lust 5, jres hertzen lust 8; 9; 10. — Nach Str. 1 in 5; 8; 9: Es gieng ein junk frauw (Meidlein 8; 9) Küne durch einen wald der was (vor einen Wald war grüne 8; 9) grüne. was fand sie allda? sie fand ein schönen (schönen fehlt 8; 9) jungen Knaben, der ir gelobet was.

2 = 3 in 3; 4; 10, = 4 in 5; 8; 9. — 1 Ach meidlen (meidlin 4^2) underwunden (unerwungen 4), wie hat dich verblent die liebe sonnen 2; 4; Ei, wunder nimpt mich wunder, das uns so scheinet die liebe sonne 5; 8; 9. — O Meydlein, du vil junge, wie bescheinet dich die Sonne 10. — 2,4 oder hastu ein andern lieber denn mich 3; 4, du hast ein 5; 8; 9; 10. — 2,5 und das gerüwet dich (mich 4) 3; 4, das wird gereüwen dich 5; 8; 9, hertzlieb, das rewet mich 10.

3 = 4 3; 4; 10, = 5 8; 9, fehlt 5. — 1 Und soll ich dann nicht werden bleich 3; 4, bleich gesein 8; 9, Solt ich nit sein von farben bleich 10. — 2 ich trag in (an 10) meinem hertzen groß leid (grosse pein 8; 9) 3; 8; 9; 10. — 3 Schöns lieb 2; 7; 8; 9, Herzlieb 3; 4, für dich 8; 9; allein Hertzlieb von dir 10. — 4 das du mich übergeben hast 3; 4, mich so gar vorkiesen (verk. 9) 8; 9, daß du mich wilt vbergeben 10. — 5 und das gereüwet dich (mich 4) 3; 4, das rewet sehre mich 8; 9, das glaub du mir 10.

4 = 5 3; 4; 5 = 6 8; 9. — 1 ůbergeben 3, ich ein anderen lieben 5, Solt ich ein andern lieben 8; 9, Ich wil dich nit auffgeben 10. — 2 Du bist mir neünmal lieber 5; 8; 9, ich hab dich dreymal lieber 10. — 3 all die 3; 4; 10, alle meine freünd 5. — 4 laß ab von allen dein (deün 5; deinen 8; 9) sorgen 3; 4; 5; 8; 9, stehe auff, du wacker Megdelein 10. — 5 feins Meidlin volge mir 3; 4, du wackers meidelein 5; 8; 9, vnd folge mir frey 10, vnde volge my 15.

5. Warinne gieng sie jhm entgegen?
Inn eim seyden hemdblein was wol geneht,
das was so fein,
Darinne gieng sie geschnůret,
das wacker meydelein.

6. Er nam sie bey jrer schnee weyssen hand,
Er fůret sie durch den grůnen Wald,
dar brach er jr einen Zweyg,
Sie kůsset jn auff seinen roten mund,
Das wacker Meydelein.

7. Vnd do es kam zur halben mitternacht,
Der gute held nam vrlaub von der magd,
derselbig gute held,
Die trew die er jr gelobet hat,
die hielt er nicht.

8. 'Vnnd wer ich weysser denn ein Schwan!
Ich wolt mich schwingen vber berg vnd tieffe thal
Wolt faren vber Rein,
Vnd wůsten das alle die freunde mein,
sie sůngen mir ein Liedlein.'

Schöner newer Lieder | drey. Das erste | Es was ein | wacker Meydlein wol | gethan. [Am Schluß]: Gedruckt zu Nůrnberg / durch | Valentin Newber. Berlin Staats-Bibl.: Ye 36. 1.

5. Worin gieng sie ihm entgegen?
Ein Hembd was wol geneget,
Das war von Seiden fein;
Darinn ging sie geschnüret,
Das wacker Meidelein.

6. Er nam sie bei der weißen Hand,
Er füret sie durch den grünen Wald,
Da brach er ir einen Zweig.
Sie küsset ihn auf seinen Mund
Das wacker Meidelein.

7. Und do es kam zur Mitternacht,
Der Held nam Urlaub von der Magd,
Damit er von ir schiet:
Die Treu, die er gelobet hatt,
Die hielt aber er niet.

8. Wolt Gott, ich wär ein weißer Schwan!
Ich wolt mich schwingen über Berg und Tal,
Wol über das wilde Meer,
So wüßten alle meine Freunde niet,
Wo ich hin kummen wer.

---

5 = 2 3; 4; 10, = 3 5; 8; 9. — 1 Was schickt sy 3; 4, Was truog sie 5; 8; 9, Was bracht sie 10. — 2 von seiden ein hembedlin 3; 4, von weißer seiden ein hemmetlein 5; 8; 9, was fehlt 6; 12, ein Kleyd von grůner Seiden 10. — 3 und das war weiß 3, das war also weiß 5; 8; 9, das war gar hůbsch vnnd fein 10. — 4 was sie 5; 8; 9, das bracht sie dem Reiter entgegen 10.

6 = 6 3; 4; = 6 5; 6; = 7 8; 9. — 1 Er schwang sy hindersich auf sein roß 3; 4, Da nam er sie 5, bey der weissen 10. — 2 durch einen Wald 2, er furts auf seines vatters schloß 3; 4, den lieben grůnen Waldt 8; 9. — 3 sy brach ein zweig 3; 4, fehlt 5, jr fehlt 6, bracht 7; 13, vnder ein Linden war breit 8; 9, vnnd brachen einen krantz 10; 12. — 4 da redt (geredet 8; 9) er jhr die treüwe 5; 8; 9, da bot sie jm jren rotten Mund 10, vor synen 15. — 5 daz wacker meidlin jung 3; 4; 10, die rechte stätigkeit 5; 8 9.

7 = 8 8; 9. — 1 zů 2, Und da der guot gesell seinen willen hat gethan, 3, Da das wacker (feine 8; 9) meidlin seinen willen hett gethan 5; 8; 9, das kam zu halber 6, Als der Reuter sein willen hatt gethan 10. — 2 wolt vrlaub von der schönen Magd han 2, do wolt er (er wider 5) urlaub han 3; 4; 5, der (gute 7; 11; 13; 15) Heldt wolt Vrlaub von der schönen Magt han 6; 7; 11; 13; 15, do wolt er widerumb vrlaub von jr han 8; 9, Ade schöns lieb, ich muß gahn 10. — 3 der gůt Held 2; 6; 7, und ließ das selbig meidlin in großen sorgen ston 3; 4, das (des 8) was sie nit fro 5; 8; 9, ich fahr dahin 10. — 4 vnd was er jr gelobet hett 3; 4, und alles was er ihr zuosaget 5, und alles was er jr geredet hat 8; 9, alles was er jr gelobet hatt 10; 12, dir 13, hat fehlt 11. — 5 er aber nit 3; 4, das leüget er allda 5, das laugnet er alles do 8; 9, das schlug er jr zu 10; 12.

8 = 10 5; 10; 12 = 11 8; 9. — Vor Str. 8 haben 5; 8; 9 die beiden Strophen: Sie want ihr hend und raufft ihr har: was hab (hab fehlt 5) ich armes meidlin gethon mit einem jungen man! ich hab (Nun hab ich 8; 9) alle meine (meine besten 8; 9) freünd erzůrnet all zů mal. — Ich hab erzürnet meine besten freünd zuomal und muos darzuo meinen schönen buolen verlan, das rewet sehr (sehre 8; 9) mich, so will ich keinem (keinen 8; 9) meidlin raten, das es mehr thuo (sie Nerrisch thet 8; 9) wie ich. — Vor Str. 8 stehen in 10; 12 die beiden Strophen: Er satzt sie hinder sich auff sein Roß vnd fůhrt sie auff seines lieben (fehlt 10) Vatters Hoff vnder ein linden breyt. da sassen die zwey zusammen in rechter stetigkeyt. — Nun rath ich keinem

1,1. Das Epitheton ist wohl von dem Titel des Liedes und den anderen Strophen hinzugefügt worden.

1,3. Der zerstörte Reim verlangt eine Änderung. Ob die vorgeschlagene das Richtige trifft, ist nicht zu sagen. In bezug auf den Wortlaut mag darauf hingewiesen werden, daß senen, senelich, senende Modewörter auch im 14. Jahrhundert sind; vgl. z. B. Hätzlerin *senendes leid* 46, 22; *von senendem leiden* 72, 5; *senden schmertz* 27, 167; *senlichen schmertz* 62, 11 und öfter; *senende sorgen* 48, 17; *senender qual* 73, 7; *senendes hertze* und *senende clag* vielfach.

1,5 *trost* wird das Richtige sein und das in einigen Fassungen auftretende *lust* eine spätere Änderung. Wenn in Überlieferung Nr. 4 *einigen trost* steht, so mag das eine Besserung des in späterer Zeit befremdenden *einen trost* sein.

2,1f. Die Überlieferung ist in bezug auf den Reim *wunne : sunne* fest (entstellt: *unterwunden* [*vnderwungen*]*: Sonnen* Überlieferung 3; 4). Uhland (Schr. 4, 35) möchte *Zinne : Wunne* lesen, und ich habe mich ihm in meinem Deutschen Volksliede angeschlossen. Aber, so ansprechend an sich die Besserung auch ist, so erregt doch die im Vokal abweichende Assonanz Bedenken, da wir sonst stets Vokalgleichheit in der Assonanz haben. Zu der vorgeschlagenen Vermutung *meine Wunne* vgl. Hätzlerin 102, 19: *Mein hordt, mein trost, mein heil, mein wunne.* 'Min ander Wunne' ist hier kaum am Platze. Die Besserung ist leichter als *Ach aller Meide Wunne,* woran man sonst etwa denken könnte.

2,2f. Vgl. Tit. 5110: *daz im die sunne iht selbte sin vel daz lovter klare Vnd sinen mund iht velbte der nach den rosen stunt gein strit zv vare.*

2,3ff. Der Reim *bleich* : *mich* geht kaum an, da Str. 3, 1f.: *bleich* mit *herzeleid* assoniert. Man wird deshalb ändern müssen, und das Vorgeschlagene erscheint angemessen. Die Worte *denne ich* sind in Zeile 4 überschüssig. Sie könnten in Z. 5 hinübergesetzt werden, aber bleiben wohl richtiger fort, da sonst nirgends ein Enjambement auftritt. Der überlieferte Wortlaut erregt auch deshalb Bedenken, da in ihm Mann und Frau eigentlich das gleiche, nur jeder von dem anderen, sagen, und die Tatsache, daß das Mädchen von einem anderen geliebt wird, keinen Grund für ihre Blässe abgibt; eher ist dies der Fall, wenn sie einen anderen unerwidert liebt, was hier vorauszusetzen wäre.

3,5. Die nötige Auffüllung der Zeile geschieht so am besten und findet sich auch in Überlieferung 8 Str. 5, 5.

Mågdelein, das sie sich lassen verfůhren von einem Mann. nun sein mir alle meine Freunde gram, alle die ich han.

2 tiefen 2; 6; 7; 11. — 3 vnd faren 2; 6; 7; 11. — 5 singen 2; 7; 11; mir fehlt 11. se wörden trurich syn 15. Die Fassungen 3; 4; 5; 8; 9; 10 bringen folgenden Wortlaut, den ich hier nach 5 gebe und in Klammern die Varianten der übrigen Fassungen hinzufüge:

So wolt gott, ich wer ein weißer schwan!
ich wolt mich schwingen uber berg und tiefe thal,
ůber ein breiten see,
so wůsten alle meine freunde nicht,
wo ich hin kummen wer.

(1 wolt ich das 3; 4, Nun wolt ich das 8; 9, Vnd wer ich nun ein wilder 10; 12, schnee weißer denn ein schwan 3; 4. — 2 so wolt ich fliegen (fliehen 10) vber Berg vnnd Thal (Than 10) 10; 12. — 3 wol (vnd 10; 12) über die wilde see 3; 4; 10; 12. — 4 so wißt mein vatter und (noch 10; 12) muoter nicht 3; 4; 10; 12. — In 10; 12 steht als Abschlußstrophe: Der vns diß newe Lied (Liedlin erstmals 10) gesang, ein freyer Reuter ist er genant, er singt vns das, er singt vns das vnd noch vil mehr, Gott bewar jhm sein ehr.)

5,2. Daß das Wort *seiden* aus der zweiten Zeile, wo es überschüssig ist, in die dritte, wo ein Versfuß fehlt, hinübergenommen wird, dürfte kaum auf Bedenken stoßen.

7,3. Die etwas platte und nichtssagende Wiederholung ist kaum am Platze, und auch das Fehlen des Reimes erweist eine Verderbnis. Die vorgeschlagene Besserung scheint sich zu empfehlen, weil die Phrase *damit er von ir schiet* oder ein ähnlicher Wortlaut ganz gewöhnlich in Tageliedern auftritt, wofür man de Gruyter, Tagelied S. 40, und Roethe, Anz.fdA. 16, 93 vergleichen möge.

8,1ff. Ob die Strophe aus inhaltlichen Gründen ursprünglich zu dem Liede gehört hat oder später angefügt ist, wird sich nicht mit Sicherheit ausmachen lassen. Der Wortlaut, den der Druck Neubers und manche andere geben, erscheint kaum richtig. Sich 'die Weiße des Schwans' zu wünschen, erscheint in diesem Zusammenhang sinnlos, und auch die drei letzten Zeilen dürften wohl verderbt und umgestaltet sein. Der vorgeschlagene Wortlaut schließt sich an Fassungen an, wie die in einem fliegenden Blatt der Vaticana (Überlieferung 8):

Nun wolt ich, das ich wer ein weiser Schwan!
Ich wolt mich schwingen vber berg vnnd tieffe thal
vber einen breiten see, (Druck von Apiarius
und Frankf. Ldb. 1582: die wilde See):
So wûsten alle meine freunde nicht,
wo ich hinkommen wer.

Da die Assonanz *See* : *wär* Bedenken erregt, darf man wohl das sich auch aus anderen Gründen empfehlende *Meer* einsetzen, zumal der Reim *e*:*e* durch Str. 5, 1f. gesichert ist.

Bemerkenswert ist noch, daß in einem niederländischen geistlichen Liederbuch 'Den Blompot Der Gheestelijcker Liedekens Ghedicht ende ghebrocht int licht door Gillis de Coster. T'Hantwerpen, By Gheleyn Janssens inden wakenden Haen Anno 1614' zweimal als Tonangabe ein weltliches Lied genannt wird: S. 76 Ick wou dat ick waer een sneeu witte wilde Swaen, und S. 198 Ick wou ick waer een wilde swaen. Daß sich die Zeilen auf unsere Strophe beziehen, ist wohl sicher, und da die Strophe gleich wie in unserem Lied gebaut ist, dürfte es sich tatsächlich wohl um unser Lied handeln, das somit auch niederländisch verbreitet ist. Es braucht keine Bedenken zu erregen, daß das Lied nicht nach seinem Anfange zitiert wird, weil Ähnliches auch sonst vielfach vorkommt. Die Melodie des niederländischen Liederbuches weicht von der des 'Wackeren Mägdleins' ab, sonst wäre die Beziehung der niederländischen Zeilen auf unser Lied außer allem Zweifel.

Zu dem Gut der älteren Zeit, das noch in diesem Lied des 14. Jhdts. mitgeschleppt wird, gehört auch wohl der Rechtsbrauch vom Brechen des Zweiges als Symbol der Zueignung, der sonst bei der Eheschließung meines Wissens nicht vorkommt (Grimm, DRA[4] 1, 180ff.; Weinhold, DFr.[2] 1, 349), sondern nur bei der Übergabe von Sachen begegnet. Außer an unserer Stelle begegnen wir dem Brauch noch in dem Liede von der Lämmerweide (E.-B. Nr. 126), das auf ein älteres des 16. Jhdts (E.-B. Nr. 125, van Duyse Nr. 213 und sonst mehrfach) zurückgeht, und in einem Liebesliede (E.-B. Nr. 527c; Wdh 2, 154; vgl. Bode S. 642). In dem jüngeren Liede heißt es in der Str. 3:

Sie giengen zusammen den Berg hinauf gar balde
Und setzten sich nieder bei einem Baum im Walde;
Er brach sich ab einen grünen Zweig
Und machte das Mägdlein zu seinem Weib,
Da lachte das Mädchen so sehre.

In dem genannten Liebeslied finden wir:

Von einem Äpfelbäumelein
Da brach ich mir ein Reis:
Aus einem wackern Mägdelein[1]
Da mach ich mir ein Weib.

Weiter ist noch Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen, S. V. zu vergleichen.

Auch der Kuß des Mädchens stellt wohl einen Rechtsbrauch dar, indem sie sich damit ihrerseits dem Mann verlobt wie der Vasall sich seinem Lehnsherrn zu eigen gibt (Grimm DRA[4] 1, 197f.; Weinhold DFr.[2] 1, 311; John Meier ZfdPh 25, 99), und ist wohl nicht als reiner Zärtlichkeitsbeweis aufzufassen.

Der Ursprung unseres Liedes dürfte auf mitteldeutschem Gebiete liegen, wie gewisse Reime zu zeigen scheinen: 5, 1f.: entgegen — geneht (geneget); 7, 1f. mitternacht — Magd; 8, 3f., See — wär (Überlieferung 4 Str. 8: Meer- wer?). Auch die Dehnung der Kürze in offener Silbe bei *entgegen* scheint dafür zu sprechen.

Zum Schluß sei noch ein Lied (Vier Newe gar schöne weltliche Lieder Das vierdt Lied. Fl. Bl. o. O., J. und Dr., Zentralbibliothek Zürich KK 1552.33) erwähnt, das zwei oder drei Strophen des Liedes vom Wacker Mägdelein aufgenommen hat. Es beginnt mit einer Strophe, die einen gewissen Anklang an das oben erwähnte Lied von der Lämmerweide zeigt (E.-B. Nr. 125f.):

1. ES rith gut Reuter schone
wol vber ein Wiesen was grüne,
die Wiesen die was breyt,
da hüt sich ein Mägdlein der Lämmer vnnd der Schaff,
dann es war die Bleych.

2. 'Gott grüß euch, Jungfraw schone,
wie heiß brenndt euch die Sonne,
oder seyd jhr sonst so bleich,
oder habt jhr ein andern viel lieber dann mich,
davon ich nicht viel weiß.'

3. 'Solt ich ein andern lieber haben,
was würden sich alle meine freund dazu sagen?
sie trawren sehr vmb mich,
so werd jhr, edeler Herre,
mit nichten betrüben mich.'

4. Vnd solt ich euch betrüben,
so werden sprechen die trawt Lieben,
trawt Lieben sagten mir,
vnd wann du stehst in nöten,
so will ich helffen dir.

Dann folgen einige Verse von einem Zwiegespräch zwischen Jüngling und Tod, die mit den beiden vorstehenden Bruchstücken gar nicht zusammenhängen. Der Jüngling klagt, daß der Tod, der hier *Käte* genannt wird, sein Liebchen ihm entrissen habe, und die Schlußstrophe hat wieder mit dem Vorhergehenden nichts zu tun:

8. Diß Liedlein das sey dir gesungen,
ein anderer hat mich verdrungen,
daß hat gemacht sein großes Gut.
Allde zu tausent guter Nacht,
halt dich in guter hut.

[1]) Liegt hier ein Nachklang des Titels unserer Ballade vor?

Das Auftreten 'Kätes' als Tod stammt wohl letztlich aus der geistlichen Kontrafaktur des Jägerliedes 'Es taget vor dem Walde' (E.-B. Nr. 1441), die beginnt: 'Es nachent gegen dem Sommer' (Einblattdruck in der Hofbibliothek Darmstadt, DVA Bl. fol. 171; abgedruckt Wackernagel, KL 2, 1292), das seinerseits schon eine ziemlich wirre Gestalt zeigt.

Übersicht der Überlieferung.

1. Fl. Bl. o. J. (1544—74). Nürnberg, Valentin Newber (8 Str.). Staatsbibl. Berlin Ye 36. 1. — 2. Fl. Bl. o. J. (um 1563). Straßburg, Peter Hug (8 Str.). Stadtbibl. Bern Rar. Dr. Th. Engelmann 239. — 3. Fl. Bl. 1573, o. O. u. Drucker (8 Str.). Univers.Bibl. Tübingen Dk XI 1088 Nr. 55. — 4. Fl. Bl. o. O. u. J. Samuel Apiarius (8 Str.). Univers.Bibl. Basel Sar. 151. 48. — 5. Fl. Bl. o. O., J. u. Drucker (10 Str.). Univers.Bibl. Tübingen Dk XI 1088 Nr. 42. — 6. Fl. Bl. o. O., J. u. Drucker (8 Str.). Staatsbibl. Berlin Yd 7850. 3. 5. — 7. Fl. Bl. o. O., J. u. Drucker (8 Str.). Vatikan. Bibl. Pal. VI. 54 Nr. 81. — 8. Fl. Bl. o. O., J. u. Drucker (11 Str.). Vatikan. Bibl. Pal. VI. 54 Nr. 88. — 9. Fl. Bl. o. O., J. u. Drucker (11 Str.). Vatikan. Bibl. Pal. VI. 54 Nr. 97. — 10. Ldb. Köln, Heinrich Netessem (um 1580), Nr. 29 (11 Str.) und Nr. 220 (8 Str.). Vergl. C. A. Williams in Journal of Engl. and Germ. Philology 8 (1909), 489ff. — 11. Ldb. Frankfurt 1580 Nr. 89 (8 Str.) = Ldb. Frankfurt 1584 Nr. 89. — 12. Ldb. Frankfurt 1582 Nr. 29 (11 Str.) = 10 Nr. 29. — 13. Ldb. Ambr. (1582) Nr. 89 (8 Str.). — 14. Lbd. Erfurt (um 1618) Nr. 89 (8 Str.). — 15. Uhland-Bouck Nr. 87 (8 Str.).

Zwei alte Balladen.

Von John Meier.

I. Sangeslohn.

Die wohl in das vierzehnte Jahrhundert zurückreichende Ballade 'Sangeslohn' ist nur in einer einzelnen niederländischen Fassung, die das Antwerpener Liederbuch von 1544 als Nummer 96 enthält und als 'een oudt Liedeken' bezeichnet, auf uns gekommen. Aber das Lied ist nicht niederländischer, sondern hochdeutscher Herkunft[1]), wie sich bei näherer Betrachtung deutlich ergibt, und die niederländische Sprachform ist nur ein lose übergeworfenes Gewand. Inhaltlich zeigt das Lied einen klaren gradlinigen Aufbau, wenn auch der Reimzwang bei der Umsetzung ins Niederländische Änderungen des Wortlautes brachte und ein längerer Umlauf im Volksmunde Verderbnisse der Überlieferung eindringen ließ.

Unser Lied teilt mit der im Folgenden unter II. behandelten, aus mehreren Liedern zusammengesungenen hochdeutschen Ballade 'Nächtliches Stelldichein', die im sechzehnten Jahrhundert zahlreich überliefert ist[2]), die ersten viereinhalb Strophen, und es läßt sich erweisen, daß beide auf eine gemeinsame ältere deutsche Form des 'Sangeslohns' zurückgehen, wenn diese sich auch nicht erhalten hat. Im Folgenden stelle ich den Text von Valentin Holls Liederhandschrift (um 1524) Bl. 128b und den unsrer Ballade für den beiden gemeinsamen Teil nebeneinander, um eine Vergleichung zu ermöglichen und eine Grundlage für die folgende Erörterung zu geben.

Nächtliches Stelldichein (Stelld.)	Sangeslohn (Sang.)
1. Ich sach den liechten morgen, darzu sein werden schein, Ich weck sy mit gesange, die allerliebste mein.	1. 'IC sie die morgen sterre, Mijns lieuekens claer aenschijn, Men salse wecken met sange die alder liefste mijn.'
2. 'Ja, wer ist dann der singer, der mir kain ru will lon? der soll sein singen lassen, daz sey im vndersaitt!'	2. 'Wie ist die daer singhet Ende mi niet slapen enlaet? Hi sal zijn singhen laten, Voorwaer segge ic hem dat.'
3. 'Daz bin ich zartt schöne frawe, sprecht ain gutt wortt zu mir auß eurem rosenuarben munde, Ob ir wolt lonen mir.'	3. 'Dat ben ic ridder coene, Een ridder wel ghemeyt, Wanneer suldijs mi loonen Alle mijn sanghes arbeyt?'

[1]) Unrichtig van Duyse 1, 327.
[2]) Siehe unten S. 70ff.

4. 'So kom, du held, herwider,
wan der tag ain ende hatt!
ich will dir, held, schon lonen,
Ich lonen dir, ob ich mag.'

5. Der held der kam herwider,
er kam ains tails zu fru:

4. 'Coemt noch tauont spade
Al voor mijns vaders hof!
Al daer sal icx v loonen
En segt daer niemant af!

5. Den dach die nam een eynde,
die ionghelinc quam al daer.

In der ersten Zeile der Anfangsstrophe, der in drei Fassungen vom Stelld. noch eine nicht hergehörige Strophe vorgeschuht ist, bietet sicherlich die Ballade 'Sangeslohn' den richtigen Wortlaut, und das daneben in der Überlieferung auftretende Präteritum ist eine Entstellung: inhaltlich wird das Präsens gefordert[1]), und weiter tritt 'Morgenstern' auch in der sonst abweichenden Überlieferung fast ausnahmslos auf[2]). In der zweiten Zeile der ersten Strophe hat die oben wiedergegebene Überlieferung beider Lieder eine spätere, in den zwei Fällen selbständig eingetretene Änderung, denn es muß ursprünglich mit Sicherheit heißen: 'er lücht't mit hellem[3]) schin', wie es die zahlreichen fliegenden Blätter, die 'Bergreihen' (1531) und das Frankfurter Ldb. von 1582 bieten. Der abweichende Text in der Ballade 'Sangeslohn' (Sang.) ist nicht tragbar und im 'Nächtlichen Stelldichein' (Stelld.) mindestens ungeschickt. Daß Sang. in Zeile 3 der ersten Strophe Falsches bringt, ist klar, denn wer ist dieser 'man'? In Strophe 2 zeigen die vierten Zeilen von Sang. und Stelld. 'Voorwaer segge ic hem dat' und 'daz sey im vndersaitt!' deutlich, daß sie auf eine gemeinsame Vorstufe zurückgehen, während die übrigen Fassungen von Stelld. hier sämtlich einen anderen Wortlaut haben, der, wie wir bei unserer Besprechung dieses Liedes sehen werden, aus einem uns unbekannten Liede, von dem sich im weiteren Verlaufe im Stelld. noch andere Spuren zeigen, vielleicht, um die Reimlosigkeit zu vermeiden, eingesetzt ist. Das Ursprüngliche (auch 'slapen' statt 'kein ru' ist besser wegen des Gegensatzes zu 'wecken' in der 1. Strophe) stammt wohl aus der Vorstufe von Sang. und Stelld., und die letztere Fassung hat den Wortlaut abgesehen von der sprachlichen Form unangetastet gelassen. Hier stand jedoch in der Vorstufe die mundartliche Form *undersat*. Sie ist aber in der letzteren Fassung durch das allgemeiner verbreitete *vndersaitt* ersetzt worden, was dann den Reim störte. Auch in Sang. war eine Änderung notwendig, wenn man einen Reim haben wollte, da *undersat* nicht ndl. ist. Heute finden wir die Form *gesat* und *gesot* in weiten Gebieten Mitteldeutschlands, welchem Raume auch unsere Ballade zuzuweisen ist[4]). *Gesot* ist aus *gesat* weiterentwickelt. Wann diese Entwicklung in den verschiedenen Landschaften stattgefunden hat, vermögen wir nicht festzustellen. Wir weisen aber darauf hin, daß es gegen Ende des 13. Jahrhunderts im Luxemburgischen noch *gesat* heißt[5]), während heute dort die Form *gesot* herrscht. Ob in Sang. und Stelld. *â*

[1]) Es steht auch neben dem Präteritum in Drucken und in Handschriften geistlicher Kontrafakta des 15. Jahrh's.

[2]) In den fliegenden Blättern (siehe deren Zusammenstellung unten S. 71) ist es der Geliebte, der fast immer als 'Morgenstern' bezeichnet wird, während in den geistlichen Kontrafakta Christus als Morgenstern auftritt. Aber in beiden Fällen ist es doch der Morgenstern, der hier erscheint.

[3]) Bei der Übertragung ins Ndl. wird das damals hier noch ungebräuchliche ‚hell' (vgl. Woordenboek der nederl. Taal 6, 501) durch ‚claer' ersetzt.

[4]) Für freundliche Auskunft sind wir dem Deutschen Sprachatlas in Marburg dankbar.

[5]) John Meier, Bruder Hermanns Leben der Gräfin Iolande von Vianden S. XLIV und Vers 1100 und 2663; Hönig, Wörterbuch der Kölner Mundart (1877) S. 136.

oder *ô* anzusetzen ist, entzieht sich unserer Kenntnis, da in beiden Fällen der mehrdeutige Reim *lat : undersat* rein ist. Wir nehmen deshalb folgenden Wortlaut der Strophe als ursprünglich an:

'Wer ist der, der da singet
und mich nit slafen lat?
Er soll sein singen lassen,
das sei ihm undersat."

Bei der dritten Strophe erregt die ndl. Fassung Bedenken in Bezug auf Inhalt und Ton. Die Worte des Ritters, in denen er auf eine Belohnung dringt, sind etwas sehr harsch und plump und kaum der Situation angemessen. Ebenso erregt die Charakterisierung seines Sanges als *arbeyt* Bedenken. Ich möchte deshalb eher die Fassung von Stelld. für gegeben halten.

Auch in Strophe 4 dürfte Stelld. das Richtige bieten, und eine Änderung in Sang. deshalb erfolgt sein, weil bei der wörtlichen Umsetzung ins Ndl. der Reim zerstört worden wäre. Die Mahnung, niemandem etwas davon zu sagen, scheint auch inhaltlich nicht ganz am Platze. Für die zweite Zeile von Stelld. spricht weiter eine stilistische Eigenart des Volksliedes[1]): die erste Zeile von Strophe 5 in Sang. nimmt offenbar in üblicher Weise die zweite Zeile der vierten Strophe von Stelld., die einmal in Sang. statt des jetzigen Wortlautes gestanden hat, wieder auf, während hier die Responsion geändert ist und zwischen den ersten Zeilen von Strophe 4 und 5 erfolgt. Mit der ersten Hälfte von Strophe 5 findet dann die Übereinstimmung von Sang. und Stelld. ein Ende, und beide gehen eigene Wege.

Auch im weiteren Teil unserer Ballade zeigen sich gelegentlich Verderbnisse. So muß es in Strophe 6 wohl 'trett' statt 'rijdt' heißen, da der Ritter die Geliebte doch nicht vom Pferde aus in die Arme nehmen kann. 'Bergen' statt 'Borgen' mag nur ein Druckfehler im Antwerpener Liederbuch sein.

In Strophe 9 ist vermutlich für das hochdeutsche *selbander* das gleichbedeutende ndl. *malcander* eingesetzt, da *selbander* im neueren Ndl. nicht vorkommt (Verwijs en Verdam, Mndl. Woordenboek 7, 960) und wohl dem Bearbeiter schon damals nicht geläufig war. In Strophe 10 entbehrt der Wortlaut im Sang. des Reimes (*gras : nat*), und auch inhaltlich ist die Strophe anstößig: warum trägt der Ritter Bedenken, daß seine goldenen Sporen im Grase naß werden würden? Das brächte ihnen doch keinen Schaden[2]). Es ist deshalb mit Sicherheit anzunehmen, daß hier ursprünglich eine auch sonst verbreitete Formel[3]) verwendet war, die einen allgemein herrschenden Brauch schildert: Der Ritter breitet seinen Mantel auf dem Grase aus, damit die Dame auf ihm und nicht auf dem Erdboden Platz nehmen kann. Diese formelhaften Verse lauten im Berglieder-büchlein Nr. 85 Str. 2:

Der Reiter breit sein Mäntelein
Wohl in das grüne Graß,
Er bat die Herzallerliebste fein,
Und daß sie zu ihm saß.

---

[1]) Reichhaltige Nachweise dafür gibt Daur, Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet (1909) S. 141ff.

[2]) Eine vergleichbare Situation zeigt das Ldb. Ambr. Nr. 150 = Uhland Vldr Nr. 106.

[3]) Vergl. u. a. Kerenstein, DVldr 1, 175 Str. 3, Ulinger DVldr 2, 72 Str. 10; 74 Str. 9; 77 Str. 9; 81 Str. 7; 85 Str. 5, Uhland Vldr Nr. 101 Str. 3.

Im Ambr. Ldb. (125 Nr. 113 Str. 3) heißt es ähnlich:

Er schweifft sein mantel in das grüne graß,
er bat sie, das sie zu jm saß[1]).

Wir werden deshalb in den beiden letzten Zeilen der 9. Strophe als ursprünglichen Wortlaut der hd. Fassung anzunehmen haben:

und bat die herzallerliebste,
um daß sie zu ihm saß.

Die letzte, elfte Strophe gibt den notwendigen Abschluß und ist deshalb kaum mit Uhland zu tilgen, obwohl sie einen weitverbreiteten formelhaften Wortlaut bietet.

Wenn man, wie ich hoffe, der vorstehenden Darstellung zustimmt, so wird man unserer Ballade zubilligen, daß sie in klarem und folgerichtigem Verlauf ein Geschehen in der allgemeinen Form des Tageliedes schildert, der aber der Dichter am Anfang und gegen Ende einige Züge, wie den Gesang des Ritters und die für die Hingabe gestellten Bedingungen der Frau, eigenartig hinzugefügt hat. Der Gesang trägt hier nicht wie im Ulinger zauberischen Charakter, sondern ist wohl Huldigung und Preis der Geliebten wie Zeichen der Anwesenheit des Liebhabers. Die Verbindung zwischen beiden Liebenden dauerte, wie wir erschließen können, schon länger, ohne das letzte Ziel, das der Mann erstrebte, erreicht zu haben. Sie ganz zu gewinnen, bezweckt der Gesang; an der Stimme erkennt dann die Frau den Geliebten und wird, wie in ähnlicher Situation die vom Sange des Kürenbergers hingerissene Frau, von Wort und Klang berückt, zur Hingabe bestimmt, doch nicht, ohne daß sie, ihres Wertes bewußt, einen Preis dafür bedingt.

In den vielstimmigen Chor der Tagelieder bringt die Ballade vom 'Sangeslohn', und das ist ihr besonderer Wert, in Abwendung vom gewöhnlichen Verlauf einen eigenartigen und sympathischen Ton, wie der folgende den Zusammenhang der Ganzen bringende und von Zusätzen wie Entstellungen befreite Versuch eines Wiederherstellung deutlich klar legt:

1. 'Ich seh den Morgensterne,
Er leucht't mit hellem Schein,
Ich wecke sie mit Gesange,
Die Allerliebste mein.'

2. 'Wer ist der, der da singet
Und mich niht slafen lat?
Er soll sein Singen lassen,
Das sei im undersat.'

3. 'Das bin ich, schöne Fraue,
Sprecht ein guot Wort zuo mir
Aus rosenfarbem Munde,
Ob ir wollt lonen mir.'

4. 'So komm, du Held, herwider,
Wann der Tag ein Ende hat,
Ich will dir, Helde, lonen,
Ich lon dir, ob ich mag.'

5. Der Tag der nam ein Ende,
Der Held der kam aldar,
Mit seinen blanken Armen
Wollt' er sie umbefan.

[1]) Siehe Anmerkung 3, Seite 68.

6. 'Nu stat, Jungherre, stille
Und tret't mir niet zuo na,
Ich muoß noch erste wissen,
Was lon ich soll empfan'.

7. 'Burgen und Land, schön' Fraue,
Soll'n euch frei eigen sein,
Und über alle Frauen
Sollt ir die Liebste sein.'

8. 'Soll ich über alle Frauen
Dein' Allerliebste sein,
So sollt ir, Ritter küene,
Meins Leibs gewaltig sein.'

9. Sie namen da selbander,
Sie giengen einen Gang
Al unter ein' Linde grüene,
Die Nachtigal darauf sang.

10. Er ließ seinen Mantel gleiten
Wol in das grüene Gras,
Er bat die Herzallerliebste
Um daß sie zuo im saß.

11. Dar lagen die zwei verborgen
Die liebe lange Nacht
Von dem Abend zuo dem Morgen,
Bis daß schein der liechte Tag.

II. Nächtliches Stelldichein.

Einen gewaltigen Unterschied von der vorher behandelten, straff gespannten und in einem Zuge hingeworfenen Ballade 'Sangeslohn' stellt die jetzt zu besprechende dar, die nur zusammengestückelte Flicken anderer bekannter und unbekannter Lieder zu einem neuen Gebilde zusammengesungen hat, das aber jeder einheitlichen Konzeption entbehrt und irgendwoher übernommene Teile zu einer Pseudoganzheit summiert, ohne sich viel um inhaltliche Widersprüche und Unklarheiten zu kümmern. Um dies bereits in einer Überschau zu zeigen, drucke ich das schon bei der Behandlung der vorigen Ballade erwähnte Lied in der Fassung der Handschrift Valentin Holls Bl. 128b, das der Dichter nach seiner Erklärung in der Schlußstrophe 'von newem gemacht' hat[1]), und daneben die der untereinander ziemlich gleichlautende Form der fliegenden Blätter und zweier Liederbücher ab, während die dritte Spalte Stellen von Liedern und Liedteilchen aufnimmt, die wörtlich benutzt sind oder aber anklingen. Da die fraglichen Beziehungen zu der Ballade 'Sangeslohn' schon oben (S. 66f.) erörtert wurden, fallen für die ersten vier Strophen hier die Nachweise fort.

[1]) Ob sich dies auf die vorliegende Ballade oder eine andere, nicht auf uns gekommene, bezieht oder etwa nur auf die Strophe von der Belebung des toten Paares oder auf weitere Eingriffe, ist nicht festzustellen.

A[1])	B[2])	C
		Inhaltliche und formale Beziehungen zu anderen Liedern.
1. Ich sach den liechten morgen darzu sein werden schein, Ich weck sy mit gesange, die allerliebste mein.	1. ER ist der Morgen Sterne, er lücht mit hellem schyn, Er weckt vns mitt synem gesange vonn dem aller liebsten myn.	EJn Knab auff diser Erden / da ist gut wohnen bey / trôst mir sie Gott im hertzen / die ausserwôlte mein. Leucht vns der Morgen sterne / leucht vns mit hellem schein / erweckt mit mein Gesange / die ausserwôlte mein. Frankfurter Ldb. 1582 Nr. 190. Es leuchten drei Sterne am Himmel, Die geben der Lieb einen Schein. . . . . . . EKn. (= Eifersüchtiger Knabe. Erk-Böhme 1, Nr. 48) DVA A 154219 Str. 1.
2. Ja wer ist dann der singer, der mir kain ru will lon? der soll sein singen lassen daz sey im vndersaitt!	2. Wer ist, der da singet? er mag syn singen wol lassen, ob jm ettwas wider fûre, er můßt jms warlich haben[3]).	
3. Daz bin ich, zartt schöne frawe, sprecht ain gutt wortt zu mir auß eurem rosenuarben munde, ob ir woltt lonen mir!	3. Ob mir etwas widerfûre, fyns lieb, was hilfft dich das, hab ich durch dynet willen gesungen ein lange nacht.	Vergl. kein Mensch soll mich mehr lachen seg'n mit meinem rosfarbigen Mund EKn. DVA A 123035; ähnlich A 114782; A 58252.

[1]) Val. Holls Hdschr. Bl. 124^b.

[2]) DVA Bl 1530, Fl. Bl. o. O., J. und Drucker (Basel Sar. 151. 32). Weitere fl. Bll.: DVA Bl 119, Michael Manger, Augsburg o. J.; Bl 187, Johann Schröter Basel 1611; Bl 193, o. O., J. und Dr.; Bl 565, Joachim Walden Magdeburgk o. J.; Bl 1447, Mattheus Francke o. J.; Bl 4213, Růdolph Herlyberger Zürich; Uhland Sammelband fl. Bl. Nr. 38: Sigfrid Apiarius Bern 1564. — Bergreihen 1531 Nr. 30; Frankfurter Ldb. von 1582 Nr. 190.

[3]) den schaden müst er han, Manger, Schröter, Frankf. Ldb.

A	B	C
4. So kom, du held, herwider, wan der tag ain ende hatt! ich will dir, held, schon lonen, Ich lonen dir, ob ich mag.	4. Hast du durch mynent willen gesungen ein lange nacht, Ich wil dirs wol verlonen/verlonen, du Edler Jüngling zart.	
5. Der held der kam herwider, er kam eins tails zu fru: sagt mir, mein schöne frawe, wa ich mein pfertt hin thu!	5. Alde, ich soll mich scheyden von der aller liebsten myn; myn Rösslin will nimmer lyden[1]), wo soll ich myn Rossz hin thůn?	.... Gott grüß dich, du schönes Jungfräulein, Wo stell ich mein Rösselein ein?
6. Dein pfertt bind an ain linden, da stätt es, helde, bey! leg dich an meinen arme, ru, held, ain klaine weil!	6. So bind dus ouch wol ane, wol an den grůnen zwy, so leg dich in myn bettlin. der knab was süberliche.	Nimm du dein Rösslein am Zügel Und bind's an den Gartenzaun, Und setze dich zu mir nieder Hier unter den Lindenbaum.
7. Nain ich, zartt schöne frawe, ich mag nit haben ru, ich bin so seer verhawen, ratt, schone fraw, wie ich im thu.	7. Ich kan vnd mag nit schlaffen, ich kan nit frölich syn, bin ichs verwundet seere wol durch den willen dyn.	Ich darf nicht sitzen, darf auch nicht ruhn, Darf auch nicht fröhlich seyn, Mein Herze möcht mir zerspringen, Herzliebste, von wegen dein. EKn. DVA A 88924 Str. 1—3.
		Ich kann und mag auch nicht ruhen, Mein Herz ist schon verwund. EKn. DVA B 34129 Str. 3.
8. Nun müeß es gott erbarmen, daz ich nit bin der schiltte dein! so weren dir, held, deine wunden nit so groß vnd nit so weitt.	8. Bist du verwundet seere wol durch den willen myn, Ich wil dirs lassen heylen, du edler Jüngling myn.	

[1]) liden auch hochdeutsch = gehen, schreiten, vgl. Lexer 1, 1866.

A	B	C
9. Nain ich, zartt schöne frawe! daz müest ich ymmer klagen; ich will sy noch viel lieber In meinem leib selbs tragen.	9. Alde ich sol mich scheyden von der aller liebsten myn, myn Rôsszlin will nimmer blyben[1]), Alde, ich ryt von dir.	Ach vater, liebster vatter, die wunden, die jch dir hab geschlagen, die wolt jch drey mal lieber in meynem haupte tragen. — Jüngeres Hildebrandslied. DVldr 1,7 Str. 16.
10. Waz zoch sy ab irem haubett? ain guldin vmbehang; sy band dem held seine wunden, wie pald er ru empfand!	10. Gott Vatter, Gott Son Jesu Christ vnd Gott heyliger Geyst, laß dir die aller schônsten befolhen syn, laß dir sy befolhen syn.	
11. Was zoch er ab seiner hende? von gold ain vingerlein: nemptt hin, mein schone frawe, tragts durch den willen mein!		Da zoch er ab der hande von gold ein vingerlein: 'see hin, du mein feines magetlein, dar bei gedenkst du's mein.
12. Waz soll mir daz rotte gold, so ichs nit tragen soll vor ritter vnd vor knechten? mein hertz ist trurens vol.		Was soll mir das rot goltvingerlein, so ich's doch nit tragen soll vor ritter und vor knechte, das silber und auch das golt? Jägerlied, Heidelberger Hs. 109 Bl. 105b, Str. 11f. Vergl. auch Frau von Weißenburg DVldr 1, 304 Str. 23ff.; 305 Str. 19f.
13. Er nam daz selbig vingerlein, warffs in des möres grund: als wenig du würst gefunden, so wenig würdt mein hertz gesund.		Was zog er aus seinem Finger? Von Gold ein Ringelein rot. Er wirft ihn in das Wasser, Wo's Wasser am tiefsten war. EKn. Pinck, Goethe S. 57, 2. Lied, Str. 6.

[1]) Bergreihen: leiden, wie in Str. 5.

A

14. Waz zoch sy auß irer schaide?
ain messer von gold so rott;
sy stach irs durch ir hertze,
auß grosser lieb thett sy ir selbs den tod.

15. Nun fleüß, nun fleüß, du plutt so rott,
fleüß in des meres grund!
es leben nymmermere
zwen roßenuarbe münd.

16. Gott thett sich ir erbarmen
in sölcher grossen nott,
er thett die zway erquicken,
er weckt sy baide von dem tod.

17. Der vns die tagweiß new gesang,
von newem hatt gemacht,
daz hatt gethon ain helde,
schone fraw, mit tausent gutter nacht!

B

C

Was zog er aus seiniger Scheide?
Ein Messer war scharf und spitz.
Er sticht es der Liebe ins Herze,
Das das rote Blut gegen ihn spritzt.

EKn. DVA A 124021, Str. 4

Was zog sie aus der Scheiden?
Ein Schwert von Gold so rot.
Sie kniet sich vor ihm nieder
Und stach sich selber tot.

Der betrügerische Freier DVldr 2, 116 Str. 9. Vgl. auch Frau von Weißenburg DVldr 1, 303 Str. 16.

Schwimm hin, schwimm her, Goldringelein rot,
Schwimm in das tiefe Meer.
Ich hab es mein Schatz verloren,
Ich find ihn nimmermehr.

EKn. Pinck, Goethe, S. 57, 2. Lied, Str. 7. Sehr verbreitete Formel im EKn.

Inhaltlich ist unser Lied mehrfach unverständlich, und es herrscht ein starkes Durcheinander: Nach den ersten viereinhalb Strophen, die der Tagesballade (S. 66) entlehnt sind und die schildern, wie im ersten Morgengrauen der Ritter die Geliebte durch seinen Gesang wecken will, erbittet er dann seinen Lohn für die durch den Sang gebotene Huldigung und wird von dieser in A eingeladen, sie am Abend aufzusuchen, während in B die Frau unaufgefordert und von sich aus eine Belohnung in Aussicht stellt, ohne jedoch für das Stelldichein eine genauere Zeit anzugeben. Unverständlich ist, wie und warum in der ersten Hälfte der fünften Strophe von B der Ritter Abschied von der Dame nimmt und dann trotzdem fragt, wo er sein müdes Pferd hintun solle. In A tut er diese Frage sogleich nach dem Anreiten. Die Dame weist ihn an, sein Roß an einen Baum zu binden und lädt ihn ein, sich in ihre Arme zu legen, was er ablehnt, da er schwer verwundet sei. B fügt noch hinzu, daß er 'um ihrentwillen' die Verletzungen erlitten habe, worauf die Frau sich anerbietet, sie ihm heilen zu lassen (in drei Fassungen spricht sie geschmackloserweise davon, sie werde ihn 'auf ihren Pfenning' heilen lassen). In B folgt die mit Strophe 5 gleichlautende Abschiedsstrophe, die an der ersten Stelle gar keinen Sinn hat und wohl in dieser Fassung neu eingefügt ist[1]), und das Lied schließt in Bl. 193; 1447; 1530; 4213 und den Bergreihen mit der Empfehlung der Frau in den Schutz des dreieinigen Gottes. In Bl 565 und bei Apiarius erscheint die erwähnte Abschiedsstrophe als Schluß, während in Bl 119 und 187 je vier, im Frankf. Ldb. noch drei Sängerstrophen als Abschluß angesungen sind.

In A verbindet dem Ritter die Geliebte seine Wunden erfolgreich mit ihrem Schleier (woher entnommen? Ist diese Strophe durch die Absicht der Heilung, die die Frau ausspricht, angeregt?). Er will ihr dann als Liebes- und Dankzeichen einen goldenen Ring geben. Sie aber weist ihn zurück, da sie ihn in der Öffentlichkeit nicht tragen könne, worauf er den Ring in die tiefe See wirft mit den Worten: so wenig der Ring gefunden werde, so wenig werde sein Herz von der Liebe zu ihr geheilt. Ohne irgendwelchen Übergang berichtet nun der Dichter, daß die Frau ein Messer aus der Scheide gezogen und sich aus großer Liebe zu dem Ritter, der, was wir aber gar nicht hören, sein Leben verloren hat, selbst das Herz durchstößt. Beide sind nun tot, werden aber aus Erbarmen Gottes wieder zum Leben erweckt.

Wie aus dem Gesagten hervorgeht, erfahren wir in A nichts von Anlaß und Urheber der Verwundung; nur die Version der fliegenden Blätter läßt, wie wir schon sahen, den Ritter sagen, er sei um ihretwillen verwundet. Aber hier ist es doch vollständig unverständlich, wie er in dieser Verfassung herreiten und die Nacht hindurch singen kann, was jedenfalls eine größere Anstrengung ist, als der Aufforderung der Dame, die er ablehnt, zu folgen, sich in ihren Arm zu legen. Das Lied A hat eine Zwischenzeit zwischen dem Morgensang und dem abendlichen Stelldichein, und wir müssen annehmen, daß der Ritter in dieser Spanne von den Verwandten der Dame, die seine Annäherung verhindern wollten, oder von einem Nebenbuhler verwundet worden ist. Jedoch auch hier erfahren wir, was sehr befremdet, nichts über Hergang und besonderen Grund des Kampfes, und es bleibt dem Hörer überlassen, sich die Ursache zu denken, was doch kaum zu-

[1]) Die erwähnte Abschiedsstrophe steht zweimal in folgenden fl. Bll.: Bl 193; 565; 1447; 1530; 4210; Sigfr. Apiarius und Bergreihen. Die übrigen fl. Bll. und das Frankf. Ldb. haben nur eine Abschiedsstrophe, so daß die Entstehung der Doppelheit durch Zersingen naheliegt.

lässig ist. Es liegt also eine nicht tragbare Lücke vor, die unter Umständen in einer verlornen früheren Version, die vielleicht ein weiteres, uns unbekanntes Lied aufgenommen hatte, ausgeglichen war. Dafür könnte auch die folgende, allerdings ungewisse Vermutung sprechen: In sämtlichen fliegenden Blättern wie in den Bergreihen und dem Frankfurter Liederbuch ist die zweite Hälfte der 2. Strophe der Ballade 'Sangeslohn' und der Liederhandschrift Holl durch etwas Neues ersetzt worden. Es heißt hier:

Ob im etwas widerfüere,
Er müsst ims warlich haben (han)

oder

Den Schaden müesst er han
(Fl. Bll. Manger und Schröter, Frankfurter Ldb. 1582).

Das klingt wie eine vorausgenommene Hindeutung auf ein im späteren Verlauf berichtetes Ereignis, eine Eigenheit, die nicht selten im Volksliedstil auftritt, und tatsächlich erfüllt sich die Voraussage auch in B, wenn der Ritter dort in Str. 7 und 8 angibt, er sei um der Frau willen verwundet worden. Wir werden einen gleichen Tatbestand für A Str. 7 mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, wenn hier auch der Ritter dafür, daß er 'verhauen' sei, keinen Grund angibt. Diese kurze und undeutliche Erwähnung in A und die Knappheit der Schilderung dieses wichtigen Punktes in B scheinen die Annahme nahezulegen, daß noch ein weiteres, uns allerdings unbekanntes, Kampf und Verwundung des Ritters schilderndes Lied in A und B aufgegangen sei, von dem sich Bestandteile aber nur in B Str. 2, 3f. und Str. 7f., wie vielleicht noch in A Strophe 7 erhalten haben[1]).

Die Vermutung, die wir hier bezüglich der Entnahme aus einem nicht nachweisbaren Liede ausgesprochen haben, finden wir als Tatsache bei mehreren bekannten Liedern, wie aus der Übersicht auf S. 71ff. hervorgeht. Am häufigsten sind für den Eingang die Ballade 'Sangeslohn' und für den späteren Teil das Lied vom eifersüchtigen Knaben benutzt, wo aber die beiden genannten Balladen auch unter sich Beziehungen zeigen. Für den EKn. vergl. das bei A Str. 5 bis 7 und 13 bis 15 Angeführte. Weiter sind auch Bestandteile des jüngeren Hildebrandsliedes und zwei Strophen eines Jägerliedes, wie aus unserer Übersicht S. 73 hervorgeht, in unser Lied aufgenommen.

Es ist aber nun nicht so, daß immer nur ganze Zeilen in ihrem Wortlaut übernommen sind oder anklingen[2]), sondern mitunter ist es nur ein einziger Ausdruck oder eine stilistische Form des Vorbildes, die, in der Erinnerung des Dichters auftauchend, dann in die eigene Schöpfung herübergenommen und verwoben wird (z. B. A Strophe 3 und 15).

Ganz unklar ist endlich das, was über den Tod der beiden Geliebten in A Strophe 13ff. gesagt wird. Daß beide Liebende sterben, findet sich auch im EKn. (z. B. DVA E 165; A 49682; A 49684; A 121806; A 127324; A 127344; A 130434), aber in A wird es nirgends ausgesprochen, daß auch der Mann tatsächlich gestorben sei, wenn nicht der Verfasser unrichtigerweise die im EKn. enthaltene Bemerkung, 'sein Herz werde nimmer gesund', oder 'sein Herz werde ihm zerspringen', als Aussage über den Tod des Mannes aufgefaßt hätte.

[1]) In gewisser Beziehung klingen andre Lieder wie etwa Kretzschm.-Zucc. Nr. 85, wo auch vom Verwunden und Heilen die Rede ist, und van Duyse 1, 151 Nr. 24 an und zeigen, daß ein ähnliches Thema, wie das von uns erwähnte, auch sonst im Volkslied behandelt ist.

[2]) Hierzu ist noch zu vergleichen Daur, Das alte Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet (1901) S. 149ff.

Wenn man die vorstehenden Blätter überschaut, wird man vielleicht geneigt sein, eine derart ausführliche Untersuchung eines nicht gerade übermäßig wertvollen Volksliedes etwas überflüssig und nicht am Platze zu finden, und an und für sich dürfte diese Einstellung auch gerechtfertigt sein. Aber es schien angezeigt, und das war der Grund einer derartigen Behandlung, einmal an einem typischen Beispiel die Art und das Zustandekommen zusammengesungener Lieder aus der Zeit des 15. Jahrhunderts in solcher Ausführlichkeit darzulegen, wie es auf den vorausgehenden Seiten geschehen ist. Man wird die hier gewonnenen Einsichten auch bei Untersuchungen über Entstehung, Entwicklung und Wert gerade des älteren Volksliedes mit Nutzen gebrauchen können und deshalb auch die Breite der Untersuchung freundlich hinnehmen dürfen.

Herkunft, Geschichtlichkeit und Alter des Liedes 'Hermen, slå Lärmen'.

Von John Meier.

Das kleine Liedchen, über das wir hier handeln wollen, hat verschiedene Deutungen erfahren: Jacob Grimm (D. Myth.[4] 1, 294; 3, 106) hält es nicht für unmöglich, es mit Irmin zu verbinden, andere nehmen eine Beziehung auf Hermann den Cherusker an und wieder andere sehen darin nur einen Vers auf den Namen 'Hermann'. Bei aller Verehrung für Grimm dürfen wir doch seine Deutung als abwegig stillschweigend beiseite lassen[1]). Ehe wir aber nun versuchen, die Frage unsererseits zu lösen, wird es geboten sein, eine Übersicht über die Überlieferung und einen Abdruck der in Betracht kommenden Texte zu geben, um damit die nötige Grundlage für Erörterung und Nachprüfung zu schaffen[2]).

Überlieferung.

I. Einstrophig.

A Arnims Sammlung DVA E 5516.

Westfalen: *B* W. Redeker, Westphälische Sagen in: Westphäl. Provinzial-Bll. 1, 52 Nr. 23. Minden 1830 (Mindensches Land, Ravensberg, Herzogthum Westphalen). — *C* DVA E 2497 (Soest, Paderborn). *D* Woeste, Volksüberlieferungen in der Grafschaft Mark (1848) S. 34. — *E* DVA E 18541 (Witten). — *F* Böhme, Kinderlied 331 Nr. 1605 (Dortmund). — *G* DVA A 41094 (Schwelm). — *H* DVA A 41095 (Schwelm). — *I* Böhme, Kinderlied 332 Nr. 1607a (Siegen).

---

[1]) Der Aufsatz von Stuhl (Würzburg) im Maiheft 1910 der Zeitschrift Hannoverland 'Das Harmenslied, das älteste deutsche Siegeslied' ist sprachlich, geschichtlich und volkskundlich so dilettantisch, daß sich ein Eingehen auf ihn erübrigt.

[2]) Bei einer späteren Durchsicht unserer Bestände stießen wir zufällig auf sieben weitere Belege unseres Reimes: Hannover (A 72 418), Westfalen (A 61 102, 61 103 und 65 631), Rheinprovinz (A 69 473 u. 77 775), deren Wortlaut im allgemeinen nichts Neues bringt und daher nicht mitgeteilt wird. Nur zwei Kontaminationsformen, die durch ihr Bestehen unsere Reime noch als lebend erweisen, seien nachgetragen: der eine mit einem Kinderspiel, der andere mit einem Kindervers verbunden. In Tungendorf bei Neumünster (Schleswig-Holstein) singt man:

Holl op de Brüch,
holl doal de Brüch,
denn letzten wüllt wi fangen
Mit Isen und mit Stangen,
he blift darin behangen (A 67 471).

in Ahaus (Westfalen):

Härm, schloo de Dierm,
Slo de Pipen, schloh de Tronne,
De Katt kreg Junge,
2 grise, 2 gronne
Met 4 witt Klonnen (A 61 102).

Provinz Hessen: *K* Chr. Rommel, Geschichte von Hessen 1 (1820), 66 Anm. (Diemelgegend).
Waldeck: *L* Collitz, Waldeckisches Wörterbuch 278 Nr. 62. — *M* Ebda, 278 Nr. 63.
Rheinprovinz: *N* DVA E 2497 Mörs (Bemerkung Erks auf C).
Hannover: *O* Niedersachsen 10, 232. — *P* Niedersachsen 6, 395 (Münden).
Mark Brandenburg: *Q* DVA E 2498 (Wittenberge).
Mecklenburg: *R* Wossidlo, Mecklenburgische Volksüberlieferungen 4, 1, 30f. (Lambrechtshagen, Warnemünde, Rittermannshagen, Rostock, Schwerin). — *S* Niedersachsen 12, 468 (Wismar),

II. Nur erste Zeile.
T Wossidlo, Mecklenburgische Volksüberleiferungen 4, 1, 30 (mehrfach).

III. Nur Varusstrophe.
U Niedersachsen 6, 378 (Osnabrück).
V Niedersachsen 6, 396 (Celle).
W A. H. Post im Ur-Quell 6, 23 (Bremen).

IV. Zweistrophig.
Niederdeutschland: *X* Raabe, Allg. plattd. Volksbuch (1854) S. 176.
Westfalen: *Y* *Kretzschm.-Zucc. 1 (1840), Nr. 32. — *Z* Firmenich 1, 310 (Lippspringe).
Lippe-Detmold: *AA* Firmenich 1, 360.
Hannover: *BB* Firmenich 1, 261.
Mecklenburg: *CC* Wossidlo, Mecklenburgische Volksüberlieferungen 1, 30 (Demern).
Unbekannte Herkunft: *DD* A. Tecklenburg, Der erste selbständige Geschichtsunterricht auf heimatlicher Grundlage in Theorie und Praxis (1904) S. 261 (ohne Angabe der Quelle).

V. Vierstrophig.
Mark Brandenburg: *EE* *DVA E 2494 (Wittenberge, Lenzen, Perleberg, Wilsnack [= Firmenich 3, 121]).

VI. Kontaminationen mit anderen Versen (meist Namenversen).
Magdeburg: *FF* Wegener, Volkstüml. Lieder aus Norddeutschland 257 Nr. 895.
Bremen: *GG* A. H. Post im Ur-Quell 6, 23. — *HH* Tardel in Volkskundliche Gaben S. 272 (1836).
Hannover: *II* Alpers (brieflich).
Schleswig-Holstein: *KK* Wegener, Volkstüml. Lieder aus Norddeutschland 257f. Nr. 896.

I. Einstrophige Fassung[1]).

1. Hermen, sla Lermen,
sla Pipen, sla Trum[en]!
De Kaiße[r] will kum[en]
Met Stangen, met Brangen,
will'n Hermen uphangen. A (Arnims Sammlung).

---

[1]) Das Vorkommen dieser Zeile anstatt Zeile 3 in der einstrophigen Fassung (S^2, J) erweist das frühere Auftreten der Zweistrophigkeit auch bei diesen jetzt einstrophigen Formen.
I 1 slå Därmen BCDJKLN; Lärm 'n E; Lärm an FGR^{2}R^{3}TU; slog Lärmann Q; Han^{e}s, šlå wam^{e}s M; Hermann slau Glamann R^1. — 2 Schloe Pauken CN; Blose Pfeifen E; laut piepen, schlau Trummen O; lei pipen, lei trummen F; laut pipen, laut trummeln R^2; Lat pipen, lat trummen S; Mit Piepen u. Trummeln GPR^1; Met Pipen Met Trummen U; fehlt R^3. — 3 sal kumm K; De Römers willt kuomen O; ist kummen Q; de fürsten sünd R^2 S; De Vaas U; De Varus W; Hermann slau Glamann R^1. — 4 Met Hamer un Stangen BFHJPR^2 R^3 S; Miet Hammer un Tangen CN; und Hangen (?) E; met Gaffeln un Tangen O; Met staken un stangen R^5 W; Mit all sine Mannen GR^4; mît sîw^{e}n kan^{e}un^{e}n M; Sin Volk dät was vöäl Q; sien kaiser is kumen R^1; fehlt U. — 5 will BCDEGHJNPR^3W; will alle (Hermann) F; willt O; wull R^5; Hermann schlag Permann ufhangen H; Den Hirmin K; empfangen R^3; Varus uphangen S; affangen W und anschließend: Sla een, sla twee, Sla den Düwel in de Knee; fehlt Q, R^1, U, desgl. M, das jedoch dafür bietet: šlå daut, šlå daut, äw^{e}r nit dat lēw^{e} braut. — V hat abweichende Zeilenfolge und lautet: Der Varus will kummen Mit all sinen Mannen Will Armann uphangen; Armann Sla Larm an; usw.

II. Zweistrophige Fassung.

1. Hermen, schla Lärmen,
Schla Pipen, schla Trummen!
Dei Kaiser will kummen
Mit Hamer un Stangen
5. Will Hermen uphangen.

Un Hermen schlög Lärmen
Let pipen, let trummen.
Dei Fürsten sünd kummen[1])
Mit all ehre Mannen,
10. Hefft Varus uphangen.

Raabe, Allg. plattd. Volksbuch S. 176 (*X*).

Vierstrophige Fassung.

1. Hermann slög Lärman,
Slög Pipen un Krôamen,
De Kaisă is kôamen
Mit Hôamen un Tangen,
Woll Hermann uphangen.

2. Hermann slög Lärman,
Då minn mank de Eiken,
Was Dreck bet an't Speiken,
Då keem'n se müt Tangen,
Wolln Hermann uphangen.

3. Hermann slög Lärman,
Se slög'n sick als Bâren,
He sleit ōk dän Wôaren,
Nu kôamt müt ju Tangen;
Will'n sch'Hermann uphangen?

4. Hermann slög Lärman,
Då leeg'n se to Hupen
De Dütschen künn'n bruken.
Ähă Hâmen und Tangen —
Woll'n Hermann uphangen.

'NB. Wird gesungen bei Wittenberge, Lenzen, Perleberg und Wilsnack; meist nur von bejahrten Leuten. Auch obiges aus mündlicher Mittheilung von einem alten Manne. Aus Kleinow bei Perleberg (Durch Lange, Aug. 46). Die Mundart ganz genau.' — *EE* DVA E 2494 (= Firmenich 3, 121).

Kontamination mit andern Liedern[2])

Metta, Perdetta,
De Kriegers de kamt
Met Staken un Stangen,
Willt Metta Perdetta
In 'n Schosteen uphangen.

HH Tardel in: Volkskundl. Gaben S. 272. Nachtrag zu H. Smidts bremischen Kinderliedern (1836).

Harm, sla Barm,
Sla Bottern in de Karm,
Sla dik, sla dunn,
Sla Bottern in de Tunn.

GG A. H. Post in: Am Ur-Quell 6, 23 (Bremen).

Harme, slä Barme,
slä Bottern inne Karm,
slä dick, slä dünn,
slä säben junge Hünne.

II Alpers brieflich (Hannover).

Harm, maak Larm!
De Buck de shall starm (sterben),
Dat Eelamm (weibl. Lamm) shall truern,
Is dat nich to beduern?

KK Ph. Wegener, Volkstüml. Lieder aus Norddeutschland 257f. Nr. 896 (Lunden, Schleswig-Holstein).

II 1 Hermann, sla Lärm an AA CC DD; O Hermann, schla Lerm an BB; schlog Y. — 2 La (lat, laut) piepen, la (lat, laut) trummen AA BB CC DD; Schlog Pipen un Trummen Y. — 3 de König CC; de Varus DD; is Y. — 4 Tangen Y; mit all sinen Mannen DD; fehlt CC. — 5 fehlt CC. — 6 slaug Lärm an AA BB CC DD. — 7 Slogt Pipen un Trummen Y; un trummen Z; — 8 de König was CC; de Sassen DD. — 9 allen den Y; mit Gaffeln un Stangen DD; fehlt CC. — 10 fehlt CC. — BB schiebt zwischen Zeile 1 und 2 ein: La' all' Mann' risk up stahn! und entsprechend zwischen Zeile 6 und 7: Leit all' Mann' risk up stahn.

[2]) Die aus unserem Liede herübergetretenen Zeilen oder Worte sind unterstrichen.

Woane, mien Soane,
Waer hatt ik watt edoane?
Kann piepen, kann flaitjen,
Kann Trummelstock sloane.

FF Ph. Wegener a. a. O. 257 Nr. 895 (Satuelle, Olvenstedt im Magdeburgischen)[1]).

Liedgeschichte.

Daß die Verse auf Hermann im niederdeutschen Raum, in dem allein sie sich verbreiteten, volkläufig sind, geht schon allein aus der zahlreichen Überlieferung im Volke hervor. Die Annahme wird aber weiter gestützt durch Veränderungen des Wortlautes, die das Liedchen im Umlauf erlitten hat, und durch seine Kontamination mit anderen Versen.

Diese Feststellung besagt aber noch nichts über die Frage, ob das Lied im Volk entstanden oder ob ein kunstmäßiges Produkt ins Volk gedrungen und volkläufig geworden ist. Aber noch weiter spaltet sich das Problem auf: Ist etwa nur die erste Strophe volksmäßig entstanden und die zweite später angesungen, und wie verhält es sich mit der vierstrophigen Fassung (EE)?

Um mit der letzten Frage zu beginnen, so scheint mir kein Zweifel zu bestehen daß die vierstrophige Fassung eine literarische Schöpfung gebildeter Kreise ist und erst nachträglich vom Volke übernommen und hier volkläufig wurde[2]). Für diese Ansicht tritt auch der ganze vielfach unvolksmäßige Wortlaut ein. Es handelt sich hier offenbar um eine Umarbeitung und Ausgestaltung der zweistrophigen Fassung, wobei deren alte und urtümliche Melodie übernommen wurde. Diese Form des Liedes bezieht sich aber, was deutlich gesagt wird, ebenso wie die zweistrophige es tut, auf Hermann den Cherusker und seinen Kampf mit den Römern.

Schwieriger liegt die Entscheidung in bezug auf die zweite Strophe dieser zweistrophigen Fassung. Wenn auch in dem Verbreitungszentrum der Verse in Westfalen und vielleicht in den angrenzenden Teilen Hannovers, die Erinnerung an die Schlacht im Teutoburger Walde und an den Kampf Hermanns wie seine Person fortlebte[3]), so dürfte der Name seines Gegners sich kaum im Gedächtnis des unteren Volkes, soweit es nicht geschichtlich gebildet war, erhalten haben Wenn wir somit annehmen, daß die zweite Strophe nicht im Volke selbst geschaffen wurde, so müssen wir weiter fragen: ist sie etwa nachträglich in literarisch und geschichtlich gebildeten Kreisen an die erste im Volk entstandene angesungen und dann im Anschluß an sie volkläufig geworden oder sind beide Strophen kunst-

[1]) Umgekehrt haben wir wohl das Eindringen eines Namenverses in den Hermannvers in DVA A 41095, wenn es in der ersten und vierten Zeile heißt: 'Herrmann, schlag Perman', und 'Will Hermann schlag Perman ufhangen', wofür die Sinnlosigkeit in der vierten Zeile spricht. Den Namenvers, der das Muster für 'Perman' abgegeben hat, bringt Wossidlo, Mecklenburgische Volksüberlieferungen 4, 1, 30 Nr. 202 (Herrmann permann priemtoback).

[2]) Die Volkläufigkeit wird in der Erkschen Aufzeichnung bezeugt. Sie erweisen auch das Fehlen der Anfangsstrophe und Entstellungen des Wortlautes (*piepen slån, kroamen* statt *trummen* und Auftreten einer volksmäßigen Umgestaltung des Namens Varus *Waoren* (*ao* auf *a* zurückgehend).

[3]) Die volksmäßige Sage, wie sie ein alter Bauer noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts weiß, kennt weder die Namen 'Hermann' noch 'Varus' (Hans Frhr. von Hammerstein, Alte Sagen zu Fallrum am Teuteburger Walde, die Hermannsschlacht betreffend. Hannover 1815).

mäßiger Herkunft und in Westfalen ins Volk gedrungen, von wo aus sie sich weiter im niederdeutschen Raum verbreitet haben?

Als Vorfrage der endlichen Antwort ist zunächst zu entscheiden, ob die erste Strophe etwa eine im Volk entstandene Neckstrophe auf den Namen 'Hermann' darstellt oder ob sie sonst an eine geschichtliche Persönlichkeit anknüpft, ob also ein Vers auf den Namen 'Hermann', der dann später auf die geschichtliche Persönlichkeit des Cheruskers umgedeutet wurde, das Primäre ist oder ob umgekehrt ein Vers auf diese geschichtliche Persönlichkeit erst nachträglich in die Gruppe der Namenverse hineingewachsen ist.

Gegen die Entstehung der Zeilen als Namenvers spricht einmal der Umstand, daß der Name 'Hermann', abgesehen von unseren oder mit unseren in Beziehung stehenden Versen, nur selten in diesen Neckversen begegnet und daß auch ein verhältnismäßig individuelles geschichtliches Ereignis in unserem Liede geschildert wird (*Kaiser; uphangen)*. Vor allem aber das folgende Argument: die Hermannverse werden vielfach gesungen, während Namenverse stets nur rezitiert werden. Es ist unwahrscheinlich, daß rezitierten Namenversen nachträglich eine Melodie hinzugefügt wird, während es leicht denkbar ist, daß eine Melodie, zumal beim Übergang der Verse in den Kindermund, einem rein deklamatorischen oder melodramatischen Vortrag Platz macht (Böhme, KL S. 331 als rezitiertes Lied und C [Soest, Paderborn, Meurs] als Abzählreim). Die erhaltene, im Brauchtum und im Tanz verwandte Melodie geht auch an den verschiedenen Orten auf die gleiche Grundform zurück. Wenn, wie ich annehmen möchte (siehe auch unten), die zweite Strophe von Anfang an dem Liede zugehörte, so spricht endlich diese Tatsache ebenfalls gegen die Annahme einer Priorität des Namenverses, denn diese Verse sind fast stets nur einstrophig. Dabei ist noch folgendes in Betracht zu ziehen: da die erste Zeile des Hermannliedes in ihrer rufartigen Form einen ganz ähnlichen Bau zeigt, wie ihn die Namenverse bieten, so konnte dieser Umstand den Übergang der Hermannverse in die Namenverse fördern, der dann zwangläufig den Abfall der zweiten Strophe und den Übergang zum rezitierenden Vortrag veranlaßte. Weiter spricht für die ursprüngliche Zweistrophigkeit, daß diese Form sich über weite unzusammenhängende Gebiete verbreitet hat und daß auch einzelne Sammler und Gewährsmänner, die nur die erste Strophe allein bringen, sich doch bewußt sind, daß zur Vollständigkeit, obwohl ihr Gedächtnis hier versagt, noch weiteres gehöre (R J). Auch die volksmäßige Überlieferung der Varusstrophe allein (U Osnabrück) oder ihre Verschiebung an den Anfang des Liedes (V Celle) mag für die Priorität der Zweistrophigkeit eintreten. Es ist daher höchst wahrscheinlich, daß die zweite Strophe gleichzeitig mit der ersten geschaffen wurde und daß die Einstrophigkeit nur eine Reduktionsform ist.

Als wahrscheinlichste Entstehung der Verse möchte ich in Berücksichtigung der vorgetragenen Erwägungen die folgende ansehen:

Eine geschichtlich orientierte und interessierte Persönlichkeit hat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (die Überlieferung selbst reicht bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts [Arnim], aber ihre Gestalt wie die Reduktion zur einstrophigen Form zeigen, daß das Lied schon länger im Volk gelebt haben muß) die beiden Strophen in bezug auf Hermann den Cherusker und seinen Kampf mit Varus geschaffen. Diese Persönlichkeit ist vermutlich in Westfalen zu suchen, wo das Zentrum der Verbreitung des Liedes liegt. Hier, wo gewisse Traditionen sagenhafter Natur über Hermann zum Teil in Anknüpfung an die alten Örtlich-

keiten noch lebten, die in anderen deutschen Gegenden nicht bestanden hatten oder verloren waren, konnte auch die Schöpfung einer Einzelperson volkläufig werden. In Betracht zu ziehen ist weiter, daß die ältere dichterische Behandlung der Person und Taten Hermanns, die sich von der Humanistenzeit an findet (z. B. Hutten, Lohenstein, Niederd. Jahrb. 34 [1908], 143f. [Niederdeutsch, 17. Jahrh., Hinweis von Alpers] und etwas anders schon Möser), in Art, Form und Zweck der Darstellung ein mehr gelehrtes Gesicht zeigt, während unsere Verse stark volkstümlich gerichtet sind. Auch formal können sie kaum über das 18. Jahrhundert zurückgehen (die Wendung *Lärmen schlagen*, wenn sie den ursprünglichen Wortlaut wiedergibt, begegnet vom Ende des 15. Jahrhunderts an, tritt aber noch im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts auf).

Das so entstandene Lied ist dann in der Tat volkläufig geworden, was dadurch erleichtert wurde, daß sein Verfasser sich an volksmäßige Wendungen und Reime (z. B. *Stangen: gefangen* in Mai- und Johannisliedern; vgl. Böhme, KL. Nr. 1618; 1619; 1650; 1654, und ebenso in Spielliedern, z. B. DVA A 117197, Kr. Celle und öfter) von gängigen Brauchtumsliedern angelehnt hat. Gewisse Bestandteile unseres Liedes begegnen auch in einem Schwedenverschen der Kinder und zeigen die Verbreitung dieser Reime und Formeln:

Der Schwedli isch komme
Mit Pfeife und Tromme,
Hät d'Fenster igschlage
Und 's Blei dervo trage,
Hät Chügeli ggosse
Und d'Bure-n- erschossen. (Zürich.)

G. Zürcher, Kinderlieder der deutschen Schweiz Nr. 331 und Anm. zu 331, wo weitere Literatur; umgedichtet zu einem Spottlied auf die Weber Wehrhan, Kinderlied S. 157.

Weiter finden wir diese Verse ohne Beziehung auf die Schweden in einem schweizerischen Reim von 1656 (Tobler 2, 224f.; Bode, Die Bearbeitung der Vorlagen in des Knaben Wunderhorn S. 232) und in einem anderen, den Erk in einer Ausgabe des Wunderhorns 4, 349 und gleichlautend Süß S. 8 Nr. 30 abdruckt:

Rum turum tum,
Der Kaiser schlagt um,
Mit Händ und mit Füß,
Mit fuirige Spieß;
Hat dFenster eingschlaga,
Hat's Blei davontraga,
Hat Kugla draus gossa,
Und dBaura durchschossa.

Fast übereinstimmend auch in einer Aufzeichnung aus Landau an der Isar (Niederbayern) im DVA A 176914, sowie einer solchen aus Kempten, ebda A 176954 (Knieschaukelreim). Vgl. ferner A 177151 aus Wildenroth (Oberbayern).

In ähnlicher Weise, wie der Verfasser des Hermannliedes volksmäßige Bestandteile (der Reim *Trum: Kumm* auch E.-B. Nr. 1433 S. 293) zu etwas Eigenem benutzt, haben dann die Herausgeber des Wunderhorns (1, 97) diesen Vers, zusammengekoppelt mit dem Kinderliede vom Butzemann (Wdh., Kinderlieder 77), als Anfangskehrreim einem geschichtlichen Liede von 1546 auf Karl V. (Bode S. 626; Liliencron, Hist. Volkl. 4, 329) hinzugefügt:

Es geht ein Butzemann im Reich herum,
Didum, Didum,
Bidi, Bidi, Bum!
Der Kaiser schlägt die Trum
Mit Händen und mit Füßen,
Mit Säbeln und mit Spießen!
Didum, Didum, Didum.

Volksmäßig ist auch die Wiederholung des Wortlautes der ersten Strophe in der zweiten, nur daß an der entscheidenden Stelle 'die Fürsten' statt 'der Kaiser' und 'Varus' statt 'Hermann' eingesetzt wird. Zu der Verbreitung des Liedes trug weiter wesentlich bei, daß der Text einer primitiven und ins Mittelalter zurückgehenden Melodie unterlegt wurde, wie sie, in ihrem Charakter der unserigen ganz ähnlich, zu Frühling- und Sommeranfang gesungen wurde.

Zusammenfassend stelle ich als Ergebnis der vorstehenden Untersuchung fest:

1. Von einer gebildeten, literarisch wie geschichtlich interessierten Persönlichkeit Westfalens ist in niederdeutscher Sprache ein zweistrophiges Lied auf Hermann und Varus geschaffen und einer alten Brauchtumsmelodie unterlegt, das hier volkläufig wurde und sich dann weiter in einem großen Teil des westlichen Niederdeutschland verbreitete.

2. Im Verlauf dieser seiner Verbreitung wurde das Lied in Kreisen, die sich seiner historischen Beziehung nicht bewußt waren, auf die erste Strophe reduziert, als Neckvers auf den Namen Hermann und als Abzählreim verwandt. Dies bedingte auch den Sprechvortrag des Verses, der neue Verbindungen mit anderen Vorgängen oder anderen Namen einging.

3. Die zweistrophige Fassung des Liedes wird in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einer literarisch und historisch gebildeten Persönlichkeit (in der Mark Brandenburg?) auf eine vierstrophige erweitert, die trotz ihres teilweise recht unvolksmäßigen Wortlautes gleichfalls in den Volksmund eindringt.

Lesefrucht.

Von John Meier.

An einem Orte, wo man nicht suchen würde, sind einige Kinderverschen wie Anfänge von Kinderliedern verzeichnet und mögen, da sie in verhältnismäßig alter Zeit aufgeschrieben sind, hier ihren Platz finden.

Der Pastor Martin Mushard in Geestendorf, der 1699 in Bremen geboren war, hat ein schon 1755 geschriebenes Werk 'Palaeogentilismus Bremensis' hinterlassen, dessen Manuskript sich auf der Oldenburger Staatsbibliothek befindet und von Ernst Sprockhoff im Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927 veröffentlicht ist. Über ihn, der 'als der bedeutendste Prähistoriker Norddeutschlands in seiner Zeit angesehen werden darf', hat die Allgemeine Deutsche Biographie 23, 98f. nähere Nachricht gebracht.

Uns gehen hier nur die gelegentlich in seinem Werk auftauchenden Kinderverschen an, deren Vorkommen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dadurch erwiesen wird.

Da heißt es in Cap. 1 § 4: 'ja die alten Mütterchen sungen ihren Kindes Kindern dies gebeth[1]) andächtig vor: Lewe Sunne schiene, Botter in de Tiene, Meel in den Sacken, Koken wil wie backen, diese findet sich auch insonderheit auff unseren Urnen abgebildet, wie auch die Figur des Monden. Zu dem vermuthlich der Seufzer Mane, Mane Witte abgeschicket worden...'

Diese Verse mit der Anrufung des Mondes haben sich noch bis in die neue Zeit gehalten. Während die ersten Zeilen unverändert bleiben, wechseln die beiden letzten in verschiedener Weise. Mir sind die folgenden Belege bekannt: F.W. Raabe, Allgemeines plattdeutsches Volksbuch (Wismar und Ludwigslust 1854) S. 105; L. Strackerjan, Aberglaube und Sagen aus dem Herzogthum Oldenburg 2 (Oldenburg 1867), 62; Tardel in: Volkskundliche Gaben 274 Nr. 28 (Bremen); Philipp, Ermland S. 177 (Wossidlo 4, 108 Nr. 691 und Anm. S. 265). Vgl. weiter Böhme, Kinderlieder 205 Nr. 1062a.

In Cap. 1 § 6 nennt Mushard 'Abgottische Gebethe: Auff einen Fenchelstengel saßen vier und vierzig Engel. Lat allen freygang. Schla Eyer in de Pann mal doppe mal mehr' und verweist (für das erste) dabei auf Hinrich Rimphoffs (über ihn ABD 28, 617f.) Drachenkönig (Rinteln 1647) S. 37. Diese Verse sind nach den bloßen Anfängen nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Ob der erste von den Engeln mit den von Reinhold Köhler (Kl. Schr. 3, 320ff. Nr. 42a, b) behandelten Kindergebeten zusammenhängt, erscheint zweifelhaft.

In den Anmerkungen zu seiner Schrift bringt Mushard (S. 145 Nr. 13 des Abdrucks) dann noch eine Segenformel: 'Da muß, wan einer Kuh das Euter geschwollen, es mit einer Jungfer Schürze, die Person so sie Trägt, muß NB nicht über 15 Jahr seyn, mit diesen worten gewischt werden: Amme, Amme schäme die, de Jungfern schort de jagt die, Schämest du die nich, so jaget se die doch[2]).'

[1]) In diesem Wortlaut sonst von mir nicht nachzuweisen.

[2]) Über die Schürze in der Volksmedizin vgl. Hwb. Aberglauben 7, 1372ff.

Zum Rezitativ im Volkslied und Choral.

Von Ewald Jammers.

Die Beziehungen zwischen Gregorianik und Volkslied sind lange Zeit unerörtert geblieben. In der Regel nahm man sogar an, daß diese beiden Gesangsgattungen einander wesensfremd seien, und daß es also überhaupt keine Beziehungen zwischen ihnen gegeben haben könne. Nach gegenteiligen Äußerungen muß man schon suchen. Mir ist gerade P. Wagners Urteil über eine Antiphone erinnerlich[1]): 'Alles verrät in diesem schwungvollen Gebilde die nichtliturgische Herkunft, die frische Melodik, der gefällige Rhythmus, die symmetrische Gliederung wie die tonartliche Originalität. Vielleicht stammt es aus der Volksmusik.' Aber gerade diese Art, daß P. Wagner bei solchen vereinzelten Melodien nichtliturgischen Ursprung vermutet, stellt deutlich heraus, wie fremd man im allgemeinen den Grundstock der Melodien 'liturgischen Ursprungs' der Volksmusik glaubte. Was letzthin, wenn man die Frage nach dem *völkischen* Ursprung stellte, dahin führte, daß man unbesehen diesen 'liturgischen Ursprung' als orientalisch ansah.

Es ist daher sehr zu begrüßen, daß Bruno Maerker im siebenten Bande dieses Jahrbuches in einer vortrefflichen Untersuchung über 'Gregorianischen Gesang und deutsches Volkslied als einander ergänzende Quellen unserer Vor- und Frühgeschichte' einmal herauszustellen versuchte, wieviel beide Kunstgebiete doch miteinander gemeinsam haben.

Maerker beginnt seine Darlegung mit einer theoretischen Darlegung. Ich greife einige Gedanken heraus: Aus der 'Ursprache' (der Primitiven) hat sich der Gesang entwickelt (S. 73 in Anlehnung an Schlegel) oder vielmehr: Gesang und Sprache, die einmal in der Ursprache lebendig zusammenhingen, haben sich erst allmählich getrennt. Die Gesangsmusik zeigt daher viele Spuren der sprachlichen Herkunft, und die gemeinsame indogermanische Wurzel des deutschen Volksliedes und der lateinischen Gregorianik läßt also manche Ähnlichkeit erwarten (S. 72). Ferner: Das vollausgebildete 'Rezitativ' kann mit einem Schritt ins Liedmäßige übertreten, — seine Weise fast unmerklich zur architektonisch gefestigten Liedweise werden (S. 99). Somit darf in gewisser Hinsicht der Unterschied zwischen Liedform und choraler Form vernachlässigt werden. Und: Die Rezitativformeln sind älter als die Tonalität (zunächst gemeint ist die Pentatonik, S. 76). Aus dem Quartenfall der Kadenz können aber durch Ausdehnungen und Umklammerungen Oktaven werden (S. 76/77). Dem Fall, d. h. der Abwärtsbewegung tritt erst allmählich die Aufwärtsbewegung der Melodie im Gesang wie in der tonalen Theorie gegenüber, und erst im Mittelalter gewinnt die Finalis den Grundtoncharakter (S. 79). Das heißt letzthin: Die Entwicklung verläuft sozu-

[1]) Gregorianische Formenlehre 1921 S. 310.

sagen geradlinig. Die mittelalterliche Musik ist eine Fortentwicklung der einigermaßen einheitlichen Stufe 'Deutsches und gregorianisches-archaisches Rezitativ'. Der zweite Hauptteil der Studie besteht dann darin, daß Maerker den einzelnen Strukturelementen dieses archaischen deutschen Rezitativs nachgeht, es rekonstruiert und es, wie vorher erwähnt, der Gregorianik nahe verwandt findet.

In der Tat: Die Ähnlichkeiten sind überraschend groß und zahlreich. Und so will es scheinen, daß manche Kadenzen und Rezitativformeln im Volkslied wie im Choral, d. h. der Hymne, der Antiphonie, vielleicht selbst der Psalmodie auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen sind; Maerker glaubt daher, die Frage: 'Kam die Weise aus der Kirche ins Volk?' oft geradezu umkehren zu müssen in die anderen: 'Woher hat die Kirche diese Weise?', oder gar: 'Wie kam dieses nordische Volksgut in den lateinischen Kirchengesang?' (S. 73). Er geht sogar so weit, den Versuch, die Melodie des 2. Merseburger Zauberspruches zu rekonstruieren, den bereits Moser und Müller-Blattau[1]) für die eigentlichen Zauberverse begonnen hatten, auch auf den erzählenden Vorspruch auszudehnen, d. h. diese Verse in einem Rezitativ vorzutragen, das der Choralist fast als gregorianisch betrachten darf.

So ist es wohl verzeihlich, wenn ein Choralforscher zu diesen Problemen Stellung nimmt, besser: zu nehmen versucht[2]).

Diese Erörterungen können hier nicht bis zu abschließenden Ergebnissen vordringen[3]). Ihnen voran gehen muß aber eine kleine Vorfrage, ob wir die Gregorianik mit Maerker ohne weiteres als 'lateinisch' — im Sinne eines Stiles — betrachten dürfen. Daß der orientalische Einfluß verschwindend gering sein soll, will wenig einleuchten; und wenn eine enge Verwandtschaft des lateinischen Chorals mit der 'nordischen Musik', soweit sie rekonstruierbar erscheint, oder dem deutschen Volkslied nachweisbar ist, so könnte unter Umständen gefragt werden, ob nicht im Volksliede Einflüsse des Orientes damit nachweisbar werden. Der Musiker mag zunächst ablehnen; immerhin aber wird doch im Bereich der

---

[1]) Geschichte der deutschen Musik 1938 S. 10.

[2]) Zumal wenn ihm von dem Verfasser jener Abhandlung in freundlicher Weise eine Stellungnahme nahegelegt wurde.

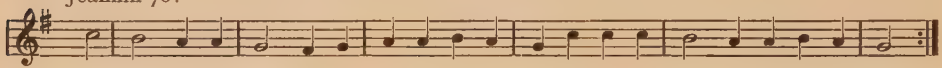
Dem Herausgeber des Jahrbuches danke ich für die Bereitwilligkeit, mit der er meine Ausführungen hier aufgenommen hat. Gedacht waren sie als ein Teilstück in einem 'künftigen fruchtbaren Διαλέγεσθαι', wie es von Maerker erhofft wurde. Leider hat der Tod ihn abberufen, und so kann auf dieses Teilstück keine Erwiderung mehr folgen, so wie auch ich es gewünscht hatte. Da Maerker aber wußte, daß meine 'Stellungnahme' keine restlose Zustimmung bedeutete, so darf es wohl veröffentlicht werden. Hinzufügen möchte ich aber meinen Ausführungen, daß in ihnen natürlich nur einige Punkte der sehr anregenden Arbeit Maerkers herausgegriffen worden sind, und daß diese auch außerhalb ihrer vieles Zutreffende und Anregende bietet.

Ich verweise darauf, daß tatsächlich der Orientalismus der Gregorianik meist übertrieben eingeschätzt wird, daß man auf Grund dieser Studie allen Anlaß hat, auch beim gregorianischen Rezitativ stets die Herkunftsfrage zu stellen, d. h. es nicht in den vorliegenden Formen restlos als alt betrachten darf — ich weise ferner auf die Rolle der Kadenz für die Formentwicklung des Volksliedes hin, die Maerker sehr anregend herausgearbeitet hat, und der beim Choral — d. h. bei manchen Choralmelodien — nachzugehen sich verlohnen wird —, wobei sich vielleicht Unterschiede in der Richtung ergeben könnten, die Maerker S. 79 angedeutet hat: daß dort der Gesang mittels der Kadenz einmündet, hier versiegt.

[3]) Diese hoffte ich in der von Maerker angekündigten größeren Arbeit 'Über archaische Rezitationsmelodik und ihre Überlieferung im deutschen Volksgesang' zu erhalten, in der vielleicht manche meiner Gedankengänge auf Grund eines größeren Materials Bestätigung oder Einschränkung erhalten hätten.

bildenden Kunst koptischer Einfluß bei der Völkerwanderungsornamentik[1]) angenommen, und vereinen sich bei dem Grabmal Theoderichs die syrischen Arkaden mit den heroischen Schlußsteinen des germanischen Hünengrabes[2]), so muß auch der Musikgeschichtler diese Frage vernehmen. Der Gegensatz: 'Lateinisch-Orientalisch' ist übrigens infolge der unklaren Grenzen des 'Orientalischen' durchaus nicht ohne weiteres festzulegen. Man hat — vom Choral aus gesehen — genau zu unterscheiden zwischen dem jüdischen Kern — vornehmlich dem Psalmengesang — und seiner Erweiterung, Aus- und Umgestaltung durch die Musik des Oktoechos. Diese 'Musik des Oktoechos' bildete sich wohl zunächst in Syrien aus, doch eroberte sie auch Byzanz und den lateinischen Westen. Man hat also beim Cantus Gregorianus, d. h. dem Gesang Roms, so wie er zur Zeit Gregors vorlag, zu unterscheiden zwischen jüdischen, syrischen und lateinischen Elementen, von denen voraussichtlich — mehr darf man trotz der gegenteiligen Sicherheit Maerkers nicht sagen — die jüdischen sich leichter sondern lassen, während die beiden anderen Bestandteile zu trennen viel schwerer sein wird. Rhythmisch scheint beiden ein lockerer Vierer-Abzählrhythmus zuzugehören; tonal ist beiden das System der 8 Kirchentöne gemeinsam; — bis zu welchem Grade, stehe dahin: Jeannin möchte die syrische Tonalität als Ursprung der Dur-Moll-Tonalität betrachten[3]). Diese Frage braucht natürlich hier nicht erörtert zu werden, aber einige Beispiele mögen erläutern:

Jeannin 76:



Jeannin 70:

Jeannin 77:

Ist diese Tonalität der syrischen Quâlē uns erheblich ferner als die der Gregorianik? Mag der geringe Tonumfang stärker unterscheiden; die kräftigere, fast architektonische Gestaltung wiegt jenen Unterschied bisweilen auf. Und dann einige typische Finalkadenzen byzantinischer Hymnen:

[1]) Holmqvist, Kunstprobleme der Merowingerzeit. Stockholm 1939.

[2]) Fichter, Lösung des Rätsels des Theoderich-Grabmals in Ravenna; in Ztschr. d. Deut. Vereins f. Kunstwissenschaft 4, 1937. Vgl. auch über die Fortentwicklung dieser Arkaden zu Zwerggalerien: Kahl, Die Zwerggalerie 1939.

[3]) Jeannin: Mélodies liturgiques Syriennes et Chaldéennes. Paris 1924: S. 108. Le mineur et le majeur modernes se rattachent, comme première origine à travers les modes grégoriens aux traditions autochthones orientales, précisement dans ce que celles-ci ont de distinct de la musique hellénique.

Der syrischen Musik fehlen Quint- und Quartschlüsse, da die Melodie überhaupt äußerst selten den Umfang einer Quinte überschreitet; hier aber verhält sich der Quintabstieg bei den „authentischen" Tönen unter Betonung der Quart oder Obersekunde ganz ähnlich wie bei den Maerkerschen Punktformeln. Ich möchte natürlich keine Zweifel aufkommen lassen: Tonale und rhythmische Systeme lassen sich übertragen; andererseits wird im byzantinischen Choral zweifellos die altgriechische, also indogermanisch verwurzelte Musik nachwirken. Immerhin ist es für das deutsche Rezitativ nicht belanglos, ob seine Elemente oder einzelne unter ihnen sich im byzantinischen oder gar im syrischen Gesang vorfinden[1]).

Das Thema 'archaisches Rezitativ im deutschen Volkslied und Choral' erfordert eine genaue Begriffsbestimmung. Maerker stützt sich auf P. Wagner[2]). Als Elemente des liturgischen Rezitativs stellt Wagner fest: Die Rezitation auf einer sich gleichbleibenden Tonhöhe, die melodische Auszeichnung der syntaktischen, logischen Einschnitte und die Kraft der Wortakzente. Mir scheint diese Definition nicht scharf genug zu sein. Wir müssen doch mehrere Arten des Rezitativs unterscheiden: Zunächst die verschiedenen Lektionstöne

(Normalbuch der Zisterzienser).

die wesentlich gekennzeichnet sind durch die Rezitation auf sich gleichbleibende Tonhöhe, und die melodische Auszeichnung der syntaktischen Einschnitte —, dann die 'architektonisch umgeformten' Rezitationen, wenn ich mich so ausdrücken soll, d. h. im wesentlichen die Psalmodie, in denen zu der Rezitation auf

sich gleichbleibender Tonhöhe die architektonischen, d. h. die in der Form von der Syntax, der Interpunktion völlig, von dem Wortakzente sehr oft unabhängigen Einschnitte Mediante und Punktum hinzutreten[3]). Beiden Arten gemeinsam aber ist, daß die gleichbleibende Tonhöhe der 'Kraft des Wortakzentes' wenig, vielleicht ursprünglich gar keinen Raum gönnt.

Daneben kann man die Antiphonie als stark rezitativisch geformt und als eine Art 'Rezitativ' neben der 'Rezitation' betrachten:

[1]) Vgl. hinsichtlich der Tonalität Fr. Blume, Musik und Rom 1940. Doch möchte ich auch die rhythmischen Systeme für übertragbar halten, andererseits aber unterscheiden zwischen der Ordnung, dem System und demgegenüber der Artikulation, der tonalen oder rhythmischen Tonbildung, Aussprache des Einzeltones oder des Tonsatzes.

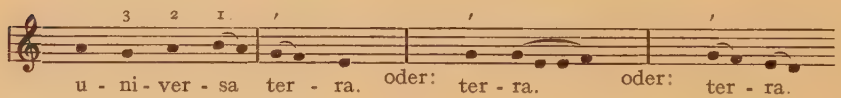
[2]) Einführung in die Gregorianischen Melodien III: Gregorianische Formenlehre 1921 S. 21.

[3]) Daß natürlich bei der Wahl des Einschnittortes die Interpunktion an sich meist beachtet wurde, ist selbstverständlich.

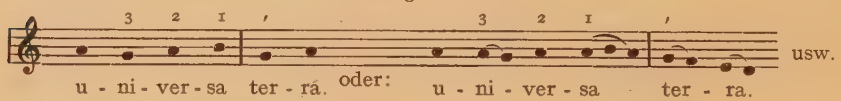
Sie kennt, von späteren Ausnahmen, wie den O-Antiphonen etwa, abgesehen, die sich gleichbleibende Tonhöhe nicht, um so stärker aber die 'Kraft des Wortakzentes' und die 'logischen Einschnitte' — neben einem nicht zu übersehenden, wenn auch nicht überall herrschenden Willen zur Architektonik. So verteilen sich also die Wagnerschen Merkmale recht ungleichmäßig: Das Verharren auf der Tonstufe und die Beachtung des Wortakzentes sind an sich Gegenpole. Natürlich können Vermischungen eintreten. Gelegentliche rezitativische Einsprengsel z. B. bei den späteren O-Antiphonen wurden erwähnt. Ebenso kann es bei längeren Rezitationen, Lektionen oder Psalmversen vorkommen, daß ein Akzentton mit einem Zierton versehen wird oder sonst irgendwie sich aus dem gleichmäßigen Verlauf des Tonus currens herausbewegt; das ist aber Beiwerk. Wichtiger ist schon, daß die Kadenzen an den Wortakzent anknüpfen; aber selbst dies geschieht nicht immer. Charakteristisch für die Lektionstöne wie für die Formeln der Psalmodie ist also nicht die gelegentliche Beachtung von Akzenten, sondern die viel auffälligere, zahlenmäßig überwiegende und gestaltgebende Mißachtung der Akzente.

Neben diesen bestimmenden Merkmalen scheinen mir nach Maerkers Vorbild auch die tonalen und ferner die rhythmischen Verhältnisse beachtlich zu sein.

Den 'Lektionstönen', doch wohl der reinsten liturgischen Rezitation, ist tonal eigentümlich, daß der Rezitationston, der *Tonus currens*, festliegt und die Stimme sich zu ihm erhebt und von ihm herab sich senkt, wobei daß Maß dieses Absinkens nicht von entscheidender Wichtigkeit ist. Die Melodie ruht nicht wie ein Gebäude auf den Baßtönen, sondern hängt eher am Tonus currens oder fließt mit ihm, solange sie in Erscheinung treten will. Dies gilt auch noch für die Psalmodie, zunächst sogar deutlicher, da die verschiedenen Differentien deutlich die Freiheit des Schlußtones bekunden.



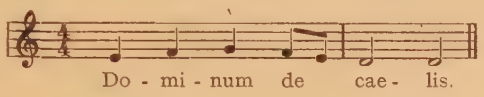
oder mit etwas veränderter Vorbereitung der Kadenz:



Trotzdem darf nicht übersehen werden, daß die Psalmen erst mit den Antiphonen zusammen eine Einheit bilden. Für diese aber gilt das Gegensätzliche: Sie kennen keinen Tonus currens als notwendigen Bestandteil, und sie sind an den Baßton, die Tonika, recht stark gebunden.

Man muß dies zunächst geschichtlich verstehen. Als Ambrosius den wechselchörigen Psalmvortrag im lateinischen Westen einführte und volkstümlich ge-

stalten wollte, zeigte sich, so darf man annehmen, ein störender Gegensatz zwischen der psalmodischen Form (der Rezitativform), die den Akzent wenig, den Grundton gar nicht beachtet, und den tonalen und akzentischen Bedürfnissen des Volkes, der Lateiner oder Griechen[1]), und von der antiken griechischen Musik wissen wir, daß sie die Sprachbeachtung und die tonale Fixierung, von der hellenistischen sogar, daß sie den Aufbau auf dem Baßton kannte[2]). So mußte sich also die lateinische Antiphone herausbilden, die das Fehlende brachte, und die Antiphone bestand ursprünglich sozusagen bloß aus dieser Kadenz auf dem Wortakzente, mit Basisschluß. Die umfangreicheren und gar erst die ausgedehnten Antiphonen sind jünger. So erklärt es sich auch, daß beispielsweise die Offiziumsantiphonen des 1. Tones eigentlich nur über *eine* Schlußformel verfügen,



neben die bei verändertem Wortakzente eine Variante tritt:

während es unverhältnismäßig viel mehr Initial- oder Binnenformeln gibt. Vielleicht darf man also sagen, daß Tonus currens und Schlußfreiheit auch für die Antiphone eine Rolle spielen, — aber als der zu bewältigende Fremdkörper, der durch den Rahmengesang der Antiphone erst volkstümlich tragbar werden sollte[3]).

Ähnlich unterscheiden sich die Rhythmen der gregorianischen Rezitativarten; da hier indessen manches von anderen anders gesehen wird, will ich mich kurz fassen: Den Lektionstönen kommt höchstwahrscheinlich ein Rhythmus zu, der den Silben gleiche Dauer gibt. Für die Psalmodie gilt das gleiche; vielleicht ist sogar bei ihren Kadenzen die Taktfreiheit noch deutlicher, doch sind die Formeln der Gefahr ausgesetzt, von den verschiedenen Zeitaltern verschieden gedeutet und vorgetragen zu werden. Und wiederum bringt die Antiphonie zunächst in ihrer Frühform den Ausklang in einen festen Rhythmus und dann in ihrer klassischen Form den Abzählrhythmus, dessen 'gute Taktteile' von den Wortakzenten für sich beansprucht werden.

Diese zwei oder drei Arten sind also zu beachten, wenn wir von Beziehungen zwischen Choral und 'Volksliedrezitativ' sprechen oder überhaupt dieses deutsche Rezitativ aufsuchen wollen. Wir müssen klarstellen, zu welcher Art etwa Entsprechungen vorliegen oder aber, ob das Volksliedrezitativ, soweit es als autochthones Element feststellbar ist, seine besonderen Merkmale besitzt.

Für die erwähnten Beziehungen wäre eine Datierung sehr wesentlich. Diese stößt aber bei der Gregorianik auf große Schwierigkeiten. Genau fixierte gregorianische Melodien liegen ja eigentlich erst seit Guidos Linienschrift oder den

---

[1]) Vgl. meine Studien über die Hartkerschen Umdeutungen: Rhythmus der Psalmodie, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 31—33 S. 25.

[2]) Vgl. Archiv für Musikforschung 1941.

[3]) Möglich, wahrscheinlich ist, daß ähnliche Erscheinungen im Osten die byzantinische und syrische Hymnodie begünstigte.

anderen Versuchen der frühmittelalterlichen Theoretiker vor; diese Termine, also frühestens das 9. bis 10. Jahrhundert, nützen nichts, davon ganz abgesehen, daß unter diesen frühesten Aufzeichnungen sich kaum etwas von Belang für unsere Frage befindet. Trotzdem lassen sich die Gattungen als ganze und ihre Tonalität und Stilistik als Entwicklungsstufen zeitlich einigermaßen festlegen. Die ungeheure Menge der Offiziumsantiphonen und der Umstand, daß sie stilistische Grundlage der reicher entwickelten Meßantiphonen sind, zwingen uns anzunehmen, daß ihre wesentlichen Züge schon längere Zeit vor Gregor I. festliegen. Am frühesten muß man dabei die Basiswendung — als Keim der Antiphonie — ansetzen[1]). Die Psalmodie als solche muß ihnen vorangehen, und zwar mit den wesentlichen Charakterzügen, der gleichbleibenden Tonhöhe im Rezitationsteile und dem System der Medianten und Punktformeln als solchem.

Daß hinsichtlich der einzelnen Formeln im Mittelalter noch Freiheit bestand, daß also unter Umständen Formeln, die der mittelalterlichen Tonalität und Rhythmusauffassung gemäßer waren, eindringen oder sich entwickeln konnten (Maerker S. 117), ändert an dem System nichts. Ich denke dabei vor allem daran, daß der Wortakzent vernachlässigt wurde, aber auch an die Freiheit des Schlusses, der nicht bis zur Tonika, zur 'Basis', hinabzusteigen brauchte.

Ein Wort noch zum Wortakzent. Es gibt also Kadenzen, die auf ihm aufbauen, und andere, die ihn nicht berücksichtigen. Welches Prinzip obwaltet, ist heute von Fall zu Fall festgelegt. Johner ist zwar der Ansicht, daß der Wortakzent auch bei jenen Formeln, die ihn in der überlieferten Form vernachlässigen, ganz zu Anfang 'einmal' wenigstens beachtet worden sei. Aber diese Johnersche Annahme ist durchaus nicht erwiesen und beruht nicht auf Tatsachen, sondern auf dem an sich einleuchtenden Gedankengang, daß in einer akzentuierenden Sprache die Kadenzen vom Akzent ausgehen müssen (vgl. auch Maerker S. 83). Diese These ist sozusagen mit der Voraussetzung 'akzentuierender Gesang' gegeben. Wann aber und unter welchem Einflusse soll der Wortakzent vernachlässigt worden sein? Wenn der lateinische Sprachakzent bei der ersten Entstehung der Kadenzen Berücksichtigung verlangen konnte, so mußte und konnte er dies auch weiterhin tun, und die Wahrung des Geformten ist an sich leichter als die Gestaltung selber. Wir gewinnen also nichts durch die Johnersche These und kommen nicht um einen Fremdeinfluß herum. Wahrscheinlicher ist also, daß dieser gleich bei der Entstehung der lateinischen Psalmodie wirksam war, daß also fremdsprachliche Formeln unverändert und ohne Anpassung an das Lateinische übernommen wurden. Sicher aber bleibt, daß lange vor Gregor diese lateinische Psalmodie bestand. Denn auch in den Gradualien[2]), d. h. also den vor Gregor komponierten Solopsalmodien, kommt diese Akzentmißachtung vor. Bei dem Traktus ferner die tonale Freiheit insofern, als nur der '2. oder 8. Ton' bei ihnen vorkommt, das 8-Ton-System also noch unbekannt ist, und die Auswahl zwischen beiden 'Tönen', d. h. zwischen Kleinterz- und Großterz- bzw. Quartschluß sich offenkundig nur nach der Länge des Psalmes richtete[3]).

---

[1]) Die Feststellung Gombosis über die theoretische Leistung Hermanns des Lahmen (vgl. auch Maerker S. 79) bleiben dabei unberührt. Denn weder besitzen wir große Theoretiker aus der Zeit Gregors, noch bedeutete die Antiphonie den Choral schlechthin.

[2]) Nach Johner (Choral und Wert S. 220) auch in den Traktus.

[3]) Vgl. Johner a. a. O. S. 225. Tonale Freiheit besteht auch bei der Invitatorialpsalmodie.

Hinsichtlich der Lektionsformeln läßt sich am wenigsten etwas Sicheres aussagen. Selbstredend ist auch hier ohne weiteres anzunehmen, daß der heutige Formelbestand nicht völlig dem ursprünglichen entspricht. Auch hier wird das Mittelalter die überkommenen Formeln seinem Tonalitäts- und Rhythmusempfinden angepaßt haben[1]). Aber die Tonalität bleibt ja bei unserer Studie unbeachtet. So kommen wir zu dem Ergebnis, daß die Rezitationsstile als solche im Choral bereits in einer Zeit vorliegen, für die ein germanischer Einfluß wenig wahrscheinlich ist, um so mehr aber nach wie vor ein nichtlateinischer, also 'orientalischer'.

Zu den theoretischen Darlegungen Maerkers Stellung zu nehmen, obliegt eigentlich nicht dem Choralforscher, sondern dem Ethnologen. Doch scheint mir einiges unerläßlich zu sein. Den Ansatzpunkt bringt Maerker bereits selbst, wenn er mit seiner Darlegung einen Hauptzug der Tonalitäts- und (Rhythmus-) Entwicklung erfassen will. Hierauf wäre aufzubauen und also nach dem anderen Hauptzug und nach der Abgrenzung beider Linien zu fragen.

M. Schneider[2]) stellt fest: 'Aus der psychophysischen Einstellung der Naturvölker zu der Musik ergeben sich *zwei* Grundhaltungen. Entweder wird aus reinem Spieltrieb musiziert, indem man bei ganz symmetrischen Zeitverhältnissen einen tonal und formal denkbar einfach gegliederten Singsang mit frei hin und her pendelnder Körperbewegung verbindet, oder die zum Sprachgesang erhobene Stimme wird unter Anspannungen aller geistigen und körperlichen Kräfte in den Dienst kultischer Handlungen gestellt, deren Bewußtseinsinhalte allein den musikalischen Verlauf bestimmen. In den ursprünglichen Formen scheinen sich beide Grundhaltungen mit ariosem und rezitativischem Musikstil zu decken'. ... 'im kultischen Gesang findet sich eine Form, die [durch die verschiedenen Kulturen hindurch] relativ einheitliche Grundzüge bewahrt: ein rezitativischer... Vortrag, ... mangelnde Leiterbildung, freier Rhythmus...' 'Die ariosen Gesänge folgen in Rhythmus-, Form- und Leiterbildung rein musikalischen Aufbauprinzipien... Zwischen diesen beiden extremen Formen liegt eine Fülle von Übergangsformen, zu denen insbesondere viele Zaubergesänge gehören.' Aus diesen Thesen ergibt sich, daß man die Beziehungen von Rezitativ und Liedform nicht in dem Sinne auffassen darf, daß das 'Rezitativ vollausgebildet', unmerklich zur 'architektonisch gefestigten Liedweise' werden könne. Wir müssen, wenn wir etwa solche Zwischenstufen innerhalb des Volksliedes vorfinden, annehmen, daß es sich um Verquickungen beider Grundtypen handelt. Ja, wir dürfen überhaupt weder beim deutschen Volkslied noch bei der Gregorianik, also bei Musiken von Hochkulturen, erwarten, daß sich einer der beiden Pole rein ausgebildet vorfindet. Denn es ist den Hochkulturen eigentümlich, daß sich in ihnen die Elemente der Primitivkulturen mannigfach miteinander verbunden und aneinander gegenseitig abgeschliffen und hochentwickelt haben.

Dies gilt also zunächst für den Choral. Die Lektionstöne, 'alta voce' vorgetragen, kommen dem primitiven Stil vielleicht sehr nahe. Bereits aber die Psalmodie ist mit ihrer strengen Paarigkeit der Verse und deren Dreigliederung: Initium—Tuba—Kadenz, stark dem architektonischen Gedanken verpflichtet.

---

4 321

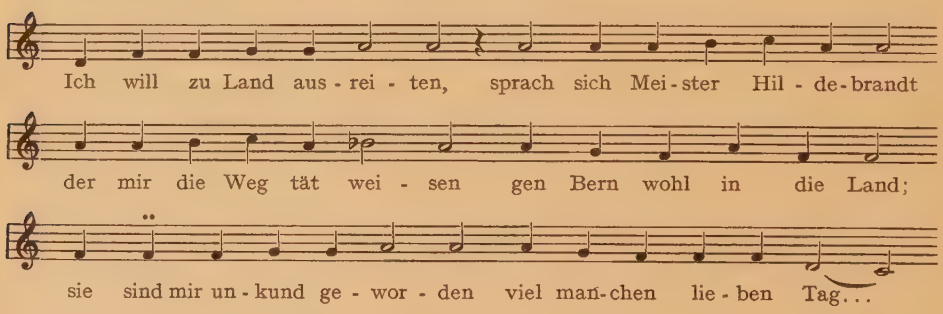
[1]) Doch zeigt der jüngere Evangeliumston mit der Kadenz *cca ccc* sich unabhängig vom Wortakzente, im Gegensatz zum älteren; vgl. Johner a. a. O. S. 235.

[2]) Lehrbuch der Völkerkunde, hrsg. von Preuß und Thurnwald 1933. Teil B: Musik S. 138.

Die Antiphonie ist stellenweise, besonders in den Spätformen, was den Gesamtaufbau betrifft, weniger architektonisch angelegt; dafür aber sind die festen tonalen und rhythmischen Grundlagen der Kompositionstechnik nicht zu übersehen.

Dies gilt aber auch für das Volkslied. Zunächst wäre wohl zu prüfen, wie weit man die Maerkerschen Kadenzen als dem Rezitativ verpflichtet ansehen darf. Daß die Liedform an sich nicht die rezitativische Herkunft eines Teilstückes ausschließt, ergibt sich aus dem Gesagten[1]), und Maerkers Fragestellung ist also grundsätzlich als berechtigt anzuerkennen. Eine andere Frage aber ist, ob die fallende Bewegung ausreicht, die 'Kadenz' als rezitativisch zu bezeichnen — oder anders formuliert, ob der Aufbau 'Anstieg — Abstieg' ohne weiteres als rezitativisch bezeichnet werden darf. Er kommt zweifellos der Sprachmelodie des Grundstockes unserer Sätze entgegen, aber er ist ebensosehr ein recht einleuchtender konstruktiver Gedanke. Er ist aber vor allem recht gesangsmäßig und steht als vokaler Grundtyp außerhalb der Frage: rezitativisch oder arios. Eine Entscheidung läßt sich daher nur treffen, indem man Vergleichsmaterial heranzieht. Das gregorianische reicht zweifellos nicht aus; doch soll der Versuch unternommen werden. Ferner müßte man versuchen festzulegen, welche Form ihrem Wesen nach eine absteigende rezitativische Kadenz zum Unterschiede von einer ariosen Kadenz haben müßte.

Auch diese Frage zu beantworten hat Maerker bereits begonnen. Bevor aber hierauf eingegangen sei, muß noch ein anderer Gesichtspunkt betreten werden. Auch die tonale Entwicklung verläuft nicht von der Unbestimmtheit des Rezitativs zur konstruktiven Festigkeit des Volksliedes oder auch etwa der Antiphonie. Quinte und Oktave sind nicht Vollendungen einer Entwicklung, die mit den Terz- oder Quartabstiegen des Rezitativs begann. Dies besagte der Ethnologe. Dies ergibt sich auch aus dem Melodievergleiche: Eine syrische oder auch eine synagogale Weise[2]) kann ausnahmsweise auch einen größeren Umfang als eine Quinte haben, aber diese Quinten, Sexten, Oktaven sind dann nur Erweiterungen. Die Quinte oder Oktave des Volksliedes sind dagegen grundsätzlich neue melodische Gedanken. Man vgl.:



und dann[3])

---

[1]) Auch die strophische Form schließt nicht Übernahme von an sich rezitativischen Elementen aus.

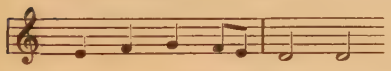
[2]) Vgl. Idelsohn, Hebräisch-orientalischer Melodienschatz 1914ff.

[3]) Vgl. Jeannin a. a. O. Bd. 1 S. 274.

Ähnliches gilt von der Basiswendung: Sie gehört nicht einem fortschrittlicheren Rezitativ zu, sondern einem anderen Musikstil[1]). Maerker hat nun als typische rezitativische Punktkadenz die Formel herausgearbeitet bzw. neben dieser vollkommenen Kadenz, in der ein vorbereitender Akzent und Stimmfall dem letzten vorangeht, noch eine unvollkommene mit nur einem Akzent, in der Tenor und letzter Akzentton nur durch eine Sekundsenkung voneinander abgehoben sind.

Es ist etwas bedauerlich, daß das Material, aus dem Maerker diese Typen herausgearbeitet hat, nicht genauer angegeben worden ist; zweifellos sind auch längst nicht alle Möglichkeiten des Rezitativs erfaßt. Bei der gregorianischen Rezitation gibt es doch z. B. Kadenzen, die wieder auf dem tonus currens enden oder von ihm selber ausgehen usw. Trotzdem kann als wesentlich der Punkt herausgegriffen werden, daß der letzte, entscheidende Stimmfall oder Ausklang von einem dem Rezitationston benachbarten Ton oder diesem selber ausgehen sollte.

Umgekehrt wird man von architektonischen Kadenzen, bei denen also die Zieltöne, d. h. die Finalis, Confinalis (Dominante) usw. das architektonische Gerüst liefern, verlangen dürfen, daß der entscheidende Stimmfall seinen Ausgangspunkt in funktioneller Nähe des Zieltones hat: also etwa dem Nachbarton als Vorhalt oder der Quinte als Gegenpol.

Als Beispiel zunächst nochmals die antiphonale Kadenz des 1. Tones  Deutlich gegeben ist das Gefälle *e*→*d* vom vorletzten Takte zum letzten; in der Variante wird das *e* zunächst vertreten durch das einen Halbton entfernte *f*. Dies Beispiel ist aber auch insofern lehrreich, als in ihm rezitativischer Einfluß nicht zu verkennen ist: dem Wortakzente wird das *g* zugebilligt als höchster Ton; daraus ergibt sich klar , aber auch ; denn mit *g* durfte dieser Takt nicht beginnen: , weil dann die Schlußspannung *e* → *d* erst vom 'schwachen 3. Viertel' aus bestanden hätte.

Die Verhältnisse beim Volkslied mögen nun im Nachfolgenden geprüft werden.

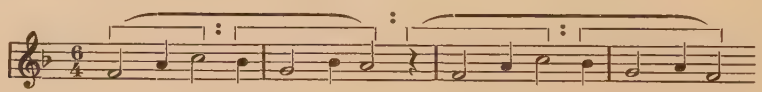
---

[1]) Ohne daß ich damit sagen will, daß die auf dem Grundton basierende Melodik die einzige Möglichkeit des ariosen Stiles sei; das wäre vielmehr zu überprüfen.

Dem 'archaischen' Rezitativ im Volksliede nachzugehen, dünkt mir äußerst interessant, und die bisherigen Erörterungen haben vielleicht zwar einige Schwierigkeiten stärker hervorgeholt, als es Maerker bei der ersten Erörterung des Problems für tunlich hielt; diese Schwierigkeiten liegen in der Abgrenzung des deutschen oder indogermanischen vom orientalischen oder syrischen Rezitativ, in den Formmöglichkeiten des Rezitativs und vor allem in der Verquickung des Rezitativs mit dem Gegentypus. Aber vielleicht wird durch sie der Gewinn der Bemühungen etwas bereichert.

Maerker widmet einen Großteil seiner Studie den Punktformeln. Bei den quintischen Schlußgefällen zahlreicher Volkslieder glaubt er eine Benutzung dieser Formeln feststellen zu können. Man vergleiche die Beispiele auf S. 92, 94, 96, 100, 102, 104 usw. Er erweitert diese Beispiele durch Parallelen mit Antiphonen (S. 120) oder gar mit Hymnen (S. 102). Er erblickt also in der Kadenz eine Urform des Volksliedes wie auch der Gregorianik, eine gemeinsame germanisch-lateinische Grundformel. Da sie dem Syrischen meines Erachtens fehlt, wird man Maerker in diesen Punkten gern zustimmen. Er verbindet aber diese Kadenz mit dem Rezitativ; hier ist nun bereits im vorigen Abschnitte einiger Zweifel wachgeworden.

Die Melodien (Strophen oder Strophenteile) zerfallen recht regelmäßig in zwei Teile; der erste bringt den Aufstieg zur Quinte, der zweite den Wiederabstieg zur Prim; der erste kann dabei oft in zwei Unterglieder zerfallen: Aufstieg zur Quinte und Bekräftigung der Quinte oder Abstieg zu einem Nebenschlußton; der zweite entsprechend in die Unterglieder: Rückgewinnung der Quint und Primaabstieg, oder aber die Bewegung wird in zwei Handlungen zerlegt: einen Abstieg bis zu einer Zwischenstufe und einen endgültigen bis zur Prim. Diese Architektonik bekundet an sich schon, daß die Melodien nicht zum rezitativischen Typus gehören, sie gewährt ihnen aber auch überhaupt keinen Platz für ein rezitativisches Glied, einen Tonus currens. Somit fehlt also das wesentlichste Element des Rezitativs, wie wir es bisher kennen gelernt haben. (Einige Ausnahmen seien gesondert besprochen.) Selbstverständlich kommen Tonwiederholungen vor; schließlich wäre es ja auch unsinnig, die Primbewegung als eine Tonbewegung neben anderen für die architektonische Melodie zu verbieten. Im übrigen scheint Maerker nur in den zwei Beispielen: 'Es ging ein Müller' (S. 102) und 'Petri Tränen' (S. 102, 9) derartig einen Tenor anzusetzen. Weiter aber: Die Kadenz ist häufig nicht einmal mit dem 'Tenorton', d. h. der Quinte verbunden. So z. B. in der (S. 106, 3) zitierten Spielmannsweise:

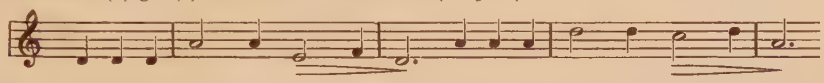


Die Zäsur zwischen dem Aufstieg zur Quint und dem mit der Quint beginnenden Abstieg ist nicht zu überhören. Natürlich die Quint wirkt nach; aber eine Kadenz, die des unmittelbaren Zusammenhanges mit der 'Tuba' — wenn wir mal die Quint so bezeichnen wollen — entbehrt, kann doch meines Erachtens nicht rezitativisch begriffen werden. Sie ist allein funktionell verständlich. Umgekehrt, im Liede 'Als Odilia' (S. 102, 12) wird die 'Tuba' nicht vom Initium des Nachsatzes erreicht — und auch vom Punktum nur als flüchtige Nebennote gebracht. Vgl. ferner 95 'Ech u mai olter', 94, 4 und mancherorts.

Ferner erscheint mir die 'rhythmische Freiheit' der Kadenz nicht rezitativisch. Wir beobachten zwar in der Gregorianik, daß der Wortakzent vernachlässigt werden kann. Aber die Kadenz bleibt doch als solche unverändert. Hier aber bedeutet die Akzentverschiebung, daß neben der Formel *á e f d* eine andere *a é f d* auftritt.

Wenn aber diese Kadenz irgendwie Restgut eines Rezitativs sein soll, wie soll dies nachgewiesen werden? Genügt es denn, daß die Stimme sich senkt? Aber senkt sie sich denn zu einem belanglosen Ton herab? So verschlägt es ja bei der Meßpsamlodie des 1. Tones nicht, ob auf das *Ǵ* der Akzentsilbe des Punktums ein *A*, *G*, *F* oder *D* als Schlußton folgt, obwohl zahlenmäßig *G* überwiegt — ein nichtfunktioneller Ton übrigens. Hier aber senkt sie sich von dem Nachbarton der 'Tuba', dem *G* bei den Re-Schlüssen, als Hauptton herab.

Hier also ist der Schlußton die Tonika — und das Zentrum der Kadenz ist die Sekunde oder Terz vor ihr: Am deutlichsten, am schärfsten kadenzieren die Schlüsse, die die Sekunde betonen, bei den *d*-Schlüssen als $e \rightarrow d$ oder mit Einbeziehung der Quart — aber ohne jegliche Herausstellung dieses Tones — $\overset{g}{e} \rightarrow d$: Bei diesen Schlüssen wird neben dem Terzsystem *a f d* der Tonika das Terzsystem der Sekunde (*b*) *g e* (*c*) vorhaltisch benutzt (S. 92a).



Hier ist die Kadenzstruktur noch besonders deutlich, da ihr in der Quint eine andere antwortet. — Die anderen Gefälle $a \rightarrow f \rightarrow d$ wirken schlichter; bei ihnen kann das *e*, aber auch seine Terz *g* völlig bedeutungslos bleiben oder sogar verschwinden.

Ergänzend sei nun noch erwähnt, daß die Architektonik sich nicht bloß im allgemeinen Aufbau: Anstieg—Abstieg zeigt, sondern daß sie oft unmittelbar die Kadenz als Motiv benutzt, vielleicht — um Maerkersche Gedankengänge aufzugreifen —, weil sie das erste Motiv ist, das sich als solches herausgebildet hat. Man vgl. z. B. einige der Melodien, bei denen Maerker von 'variierten Punktformeln' spricht, so S. 94, 4: Die Schlüsse *ab—ag—ad—cg* der Kleinperioden entsprechen derartig genau einander, daß eine bessere Vorbereitung des Vollschlusses *gg* kaum denkbar wäre.

Für die ersten Takte der Taktgruppe dieses Beispiels gilt fast das gleiche. Oder ähnlich S. 105, 1b: Vielleicht kann man hier zwar bei dem Motiv *cg* an Reste eines Rezitatives denken: Der Melodiewiederholung entspricht die Textwiederholung; Zusammenhänge zwischen Text und Melodie bestehen hier also; aber wodurch ist die Wiederholung bedingt, durch ein architektonisches oder ein 'rezi-

tativisches' Bedürfnis? Von dieser Wiederholung wird noch zu reden sein. Aber wenn hier wirklich einmal ein Rest eines alten Rezitativs vorliegt — ist dann die Melodie als ganze rezitativisch gestaltet? Man vgl. ferner S. 94, 2, wo sich genau

entsprechen, worauf übrigens Maerker selbst hinweist (S. 97), so daß ich ihm also nur bei der rezitativischen Herkunftsbestimmung nicht glaube folgen zu können.

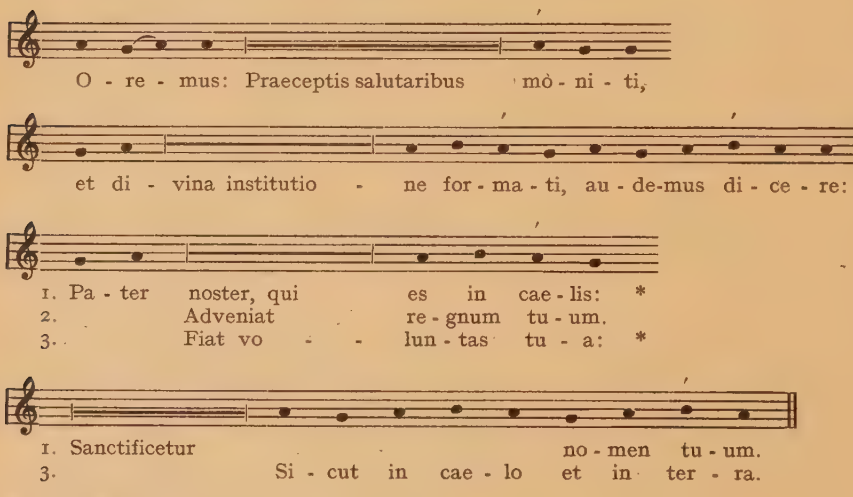
Es sei ferner darauf hingewiesen, daß sich unter den Beispielen mancherlei Tanzlieder befinden — vgl. 94, 1 (vielleicht auch andere Melodien der S. 94) und das oben erwähnte Lied 105, 1b —, ebenso auf den Umstand, daß das Ansingelied S. 104, 6 'mit einer immerwährenden gleichmäßigen Bewegung verbunden gesungen wird'[1]).

Deutlich zeigt sich also die Zugehörigkeit zum Bewegungslied, dem Gegentyp des Rezitativs.

Abschließend sei noch folgender Fall betrachtet:

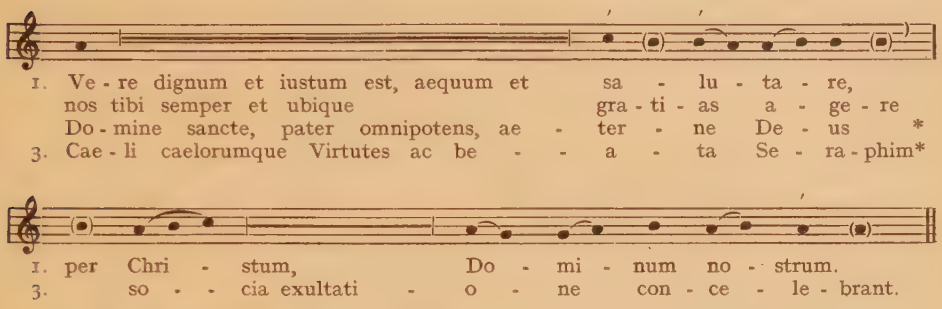
Maerker sieht hier zwei Kadenzen — d. h. freilich bei ihm: 2 Tubakadenzen — miteinander verbunden. Er hängt sie aneinander, so daß also die Finalis der einen zum Ausgangspunkt der anderen wird. Diese Anknüpfung ist aber meines Erachtens durchaus strukturhaft. Wir begeben uns von einem tonalen Raum in einen anderen; beide Räume und beide sie durchmessenden Bewegungen gehören zusammen, bilden ein Ganzes, eine quintisch geteilte Oktave.

Wie aber mehrere echte Tubatöne sich gesellen mitsamt ihren Kadenzen, zeigen das Pater noster der Messe oder die Praefatio.



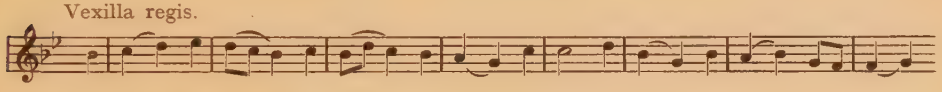
[1]) Jungbauer u. Horntrich, Die Volkslieder der Sudetendeutschen S. 31.

Im Paternoster steigt die Stimme an, vom *a* als Tubaton der Einleitung bis zum *h* als dem der Vordersätze des eigentlichen Gebetes. Dies ist eine Intensitätssteigerung, und der Intensitätswechsel charakterisiert das Rezitativ.

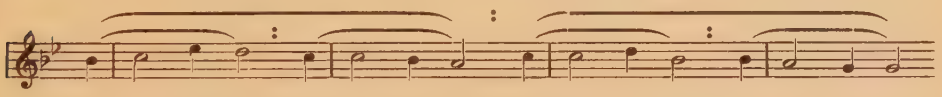


Auch bei der Präfation sind die verschiedenen Tubatöne als Intensitätswechsel zu werten. Der Wechsel zwischen Vorder- und Nachsatz hat kaum architektonische Bedeutung: Der Vordersatz kann vielmals wiederholt werden, so daß die tiefere Tuba des stets einteiligen Nachsatzes als eine Vorbereitung des Schlußgefälles zu verstehen ist; mit ihr beginnt die Spannung nachzulassen. (Gegenüber diesem Nachlassen der Rezitationsschlüsse sei nochmals die Sammlung der Spannung in den 'Vorhalten' der architektonischen Rezitative erwähnt.)

Ein kurzes Wort noch zu den gregorianischen Parallelen: Auch der antiphonische Schluß ist im Kern strukturell; daß aber bei ihm das rezitativische Element mitwirkt, wurde erwähnt. Die Hymne aber:

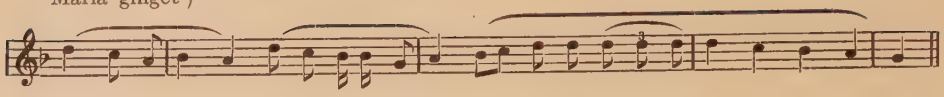


(ich behalte den Maerkerschen Rhythmus bei) zeigt vom Tenor wiederum keine Spur, ja kaum einmal die Quinte als Nebennote; sie ist aber durchaus architektonisch gebaut. Ohne die mittelalterlichen Ziernoten werden die Entsprechungen noch deutlicher. Wir sind dem Rezitativ denkbar fern.



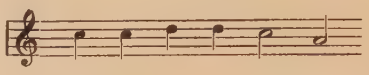
So gesangmäßig, so 'vokal' also der Quintabfall sein mag und so bedeutungsvoll auch für das Volkslied und gewisse Zweige der Gregorianik, als 'rezitativisch' kann ich ihn ohne weiteres nicht verstehen. Ein Umstand darf allerdings nicht übersehen werden: daß der Abstieg an sich oft eine besondere Rolle spielt — derart also, daß manche Melodien keine ausgeglichene Struktur besitzen, sondern in der Höhe beginnen, um in der Tiefe zu enden (vgl. S. 100, 1. 2. 3.), daß manche Lieder sozusagen nur aus Fallmotiven bestehen, die aneinandergereiht werden. Ist diese Kadenzreihung noch konstruktiv? Aber auch bei ihr ist der konstruktive Gedanke nicht zu übersehen, daß das letzte Glied auf den doppelten Umfang gedehnt wird:

Maria ginget[1])



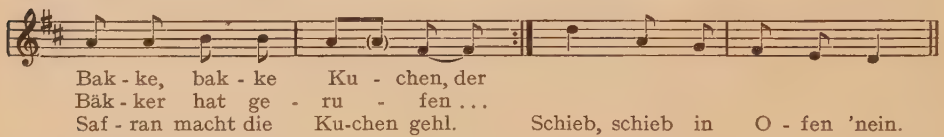
Hierauf aber wird zurückzukommen sein.

Auch das Motiv



möchte ich nicht als rezitativisch betrachten (S. 78a u. b). Auch es mag 'vokal' sehr günstig liegen, aber es ist kein Tonus-currens-Motiv. Dieses Pendelmotiv stellt eine der Haupttypen der Bewegungslieder dar, und ist als solches auch ethnologisch zu belegen[2]). Es ist durchaus rhythmisch gebunden, nicht rezitativisch frei. Wohl kann es endlos aneinandergereiht werden und mag daher durch diese monotone Wiederholung an das Rezitativ anklingen. Aber nicht ein Ton wird wiederholt oder eine Akzentuation, sondern ein ausgeprägtes Motiv.

Auf höherer Kulturstufe, im architektonisch denkenden deutschen Volkslied, kann natürlich zu dem Pendelmotiv noch ein Schluß hinzutreten[3]):



Er hat den Zweck, das bisher nur aus etwa drei Tönen bestehende Motiv dem neuen tonalen Bedürfnis gemäß im oktavischen Raume zu verankern. In ähnlicher Weise kann es sich mit rezitativischen Formeln verquicken. Vielleicht ist dies bei den Kinderliedern von Mussorgsky der Fall, auf die Maerker hinweist.

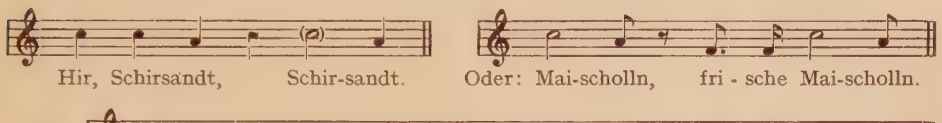
Dabei ist aber einesteils Mussorgsky doch keine einwandfreie Quelle; so realistisch er sein will, sein Werk ist doch eine Gestaltung und keine wissenschaftliche Aufzeichnung. Wir sehen es an der ‚dramatischen' Halbtonsteigerung, der vielleicht in Wirklichkeit nur eine 'Unreinheit', ein etwas überhöhter Ton, entsprach. So wird aber auch das andere unsicher. Wichtiger ist, daß wir die Gegebenheiten des russischen Volksliedes nicht ohne weiteres auf das deutsche übertragen dürfen. Das russische Beispiel kennt eben den Tonus currens und entsprechend also die Kadenzierung *c g*, *c f*, das reine Pendelmotiv aber nur die Formel *c c d d c a* oder eine Abwandlung von ihr.

Selbstverständlich gibt es aber Volkslieder, deren rezitativischer Charakter infolge des Tonus currens nicht zu verkennen ist. Hier dürfte man am erfolgreichsten ansetzen. Ich möchte nur einige erste Versuche über Maerkers Schrift hinaus wagen, wobei ich mich aber im wesentlichen an seine Beispiele halte.

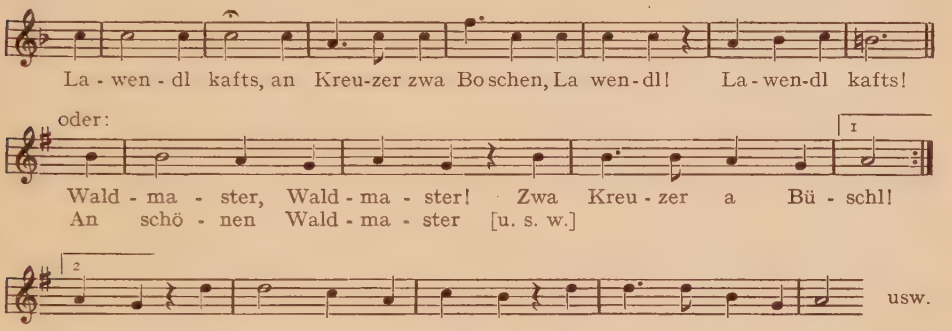
---

[1]) Aufgezeichnet von Horak in: Karpathenland IV (1931).
[2]) Vgl. M. Schneider a. a. O. S. 138.
[3]) Nach: Wenz, Die goldene Brücke S. 14.

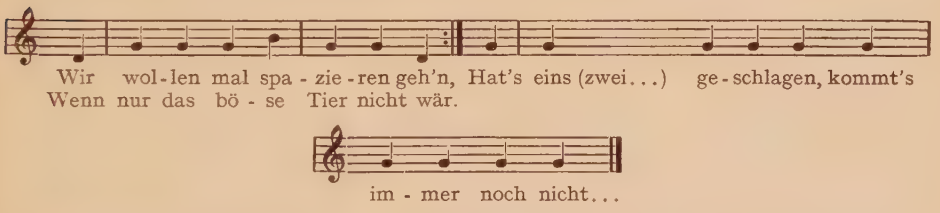
Vielleicht am klarsten ist die Rezitation bei Straßenrufen, von denen Moser in seinen 'Tönenden Volksaltertümern'[1]) eine Reihe bringt:



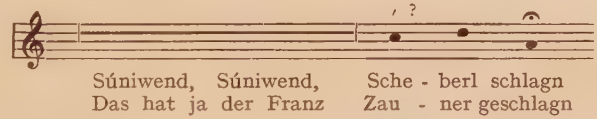
Doch ist nicht zu verkennen, daß auch sie, sowie sie sich ausdehnen, konstruktiv geformt werden[2]):



Klar auch bei dem Kinderlied vom bösen Tier[3]):



Die Spannung hat hier den Verzicht auf alle melodischen Bewegungen erzeugt; doch stellt ein solcher Grund die Ursprünglichkeit dieses Rezitativs in Frage. Zu nennen ist ferner von Maerkers Beispielen der Sonnwendspruch



zu nennen ferner aus der Gottschee das Liedchen[4])

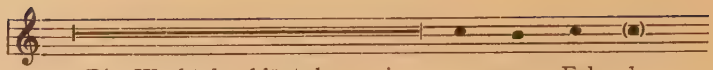
---

[1]) Berlin 1935.

[2]) Die Steigerung in eine höhere Tonlage ist rezitativisch zu verstehen (vgl. das Beispiel des Paternosters), konstruktiv ist aber die tonale Bindung, noch mehr die genaue Verdoppelung des Spruches.

[3]) Mir geläufige Fassung; zwei andere, weniger psalmodische, bei Moser a. a. O. S. 287.

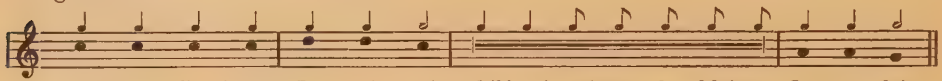
[4]) Moser a. a. O. 127.



Die Wachtel schlägt heuer in un - serm Fel - de
Gott gib uns heuer ein gu - tes Jahr
In Weinbergen und in Hir - se - fel - dern...

Zu beachten ist dabei bei jenem, daß es zur Bewegung des Schlagens gesungen wurde, bei diesem, daß es ein Lied zum Hirsejäten ist. Wahrscheinlich ist ferner jenem, vielleicht aber auch diesem ein scharfer Akzent eigentümlich, wie er aus den vierhebigen Texten herauszuhören ist. Doch dürfen wir das Arbeitslied nicht ohne weiteres als 'Bewegungslied' betrachten. Von der Völkerkunde her wissen wir, daß der Rhythmus des Gesanges ganz unabhängig neben dem der Arbeit läuft. Arbeitsrhythmen aber, die mit den musikalischen Rhythmen tatsächlich zusammenfallen, scheinen immer den magischen Handlungen nahezustehen[1]). Wir brauchen also in jenen Akzenten keinerlei Störung des Rezitativs — und bei dem Hirsejätenlied eines zweifellos sehr alten Rezitativs — zu argwöhnen.

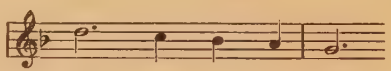
Ganz andersgeartet ist die Verbindung des Rezitativs mit der Bewegung im Wiegenlied:



Lieb-ster, lie - bster Jo - seph mein, hilf mir wiegen das kleine Je - su - lein.

Eine Art Pendelmotiv liegt ferner vor bei dem Spottlied 'Hirtenruf'. Das eigentliche Rezitativ entsteht hier sozusagen nur durch Überdehnung einer Auftaktsilbe. Bewegungslieder stellen den Gegentyp des Rezitativs dar; wir müssen also hier Verquickungen feststellen, indem entweder ein ursprüngliches Rezitativ zum Bewegungslied wurde oder nachträglich ein Rezitativ in ein Bewegungslied eingeschoben oder dieses umgeformt wurde. Die erwähnten Umstände, insbesondere das Wiege- oder Pendelmotiv, machen aber meines Erachtens die zweite Annahme wahrscheinlich. Vielleicht gehört hierher auch noch das Neujahransingen:

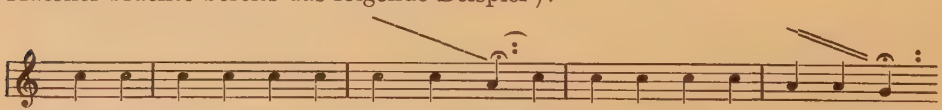
Heut is gar a heili-ga Tag
wo das lieb Christkindelein beschnitten war, Also wünsch ich... ein glückselig
daß iehm koan Load nit wi - da - fahr!



freu - den - rei - ches Jahr,

mit ähnlichem 'Einschub' des Rezitativs in der letzten Zeile, während die Melodie sonst hin und her schwingt.

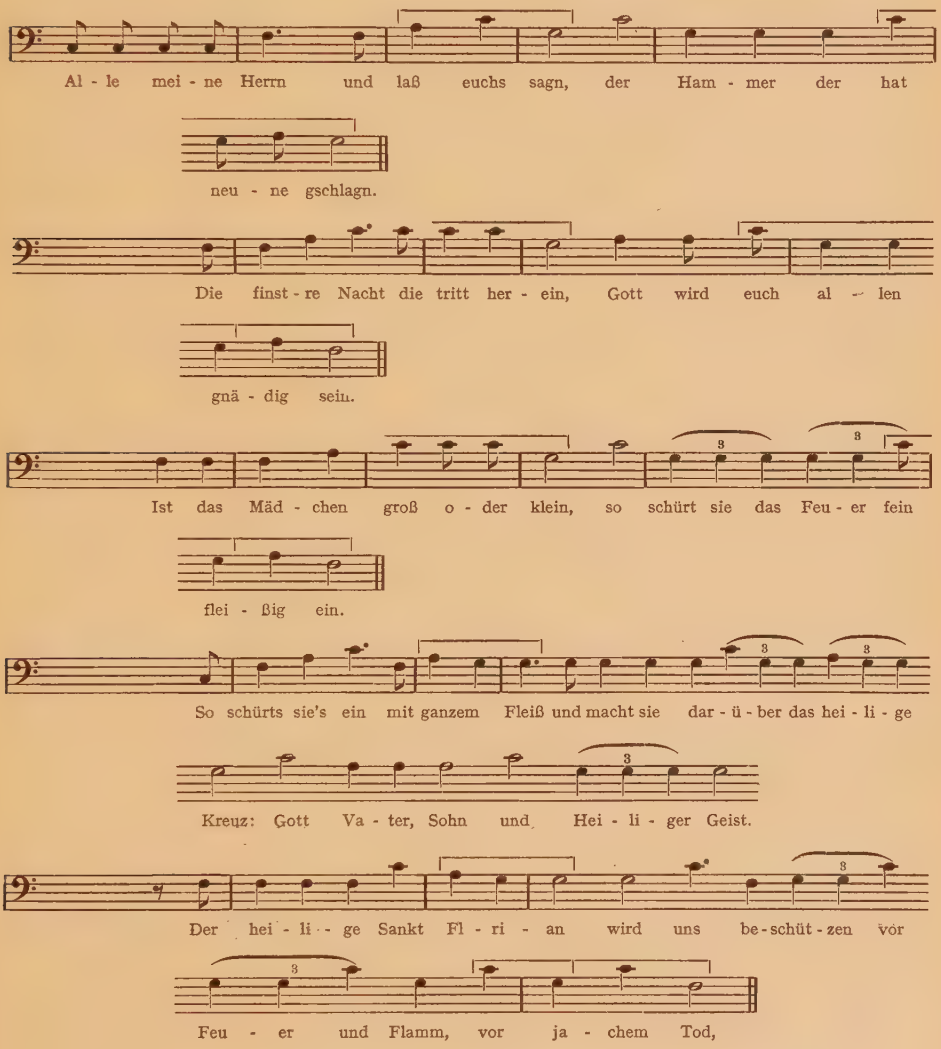
Viel enger sind aber wieder mit dem Rezitativ die Nachtwächterrufe verbunden. Maerker brachte bereits das folgende Beispiel[2]):



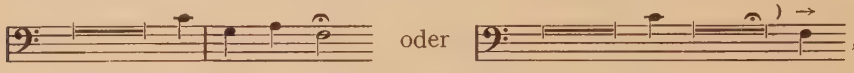
Mei - ne Herrn und Frau-en, laßt's euch sagn: Der Hammer der hat zehne gschlagn.

[1]) M. Schneider a. a. O. S. 138.
[2]) Nachtwächterruf aus Oberösterreich (vgl. Maerker S. 78).

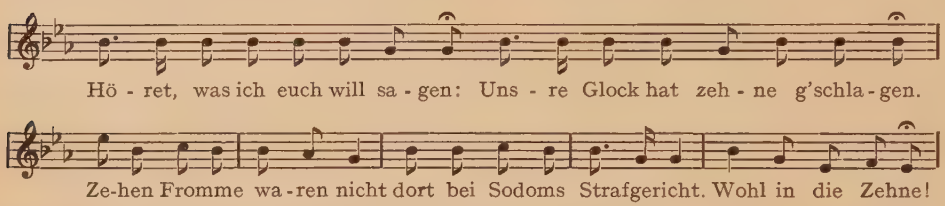
Interessanter ist noch der Nachtwächterruf aus Kammern:



Er zeigt Rezitationen auf *C F G a c*, d. h. Unterquarte, Quinte, Prim, Sekunde und Terz, vor allem aber, was Ausdehnung und Merkwürdigkeit anbetrifft, auf der Sekunde derart, daß die Quinte zum Nebenton wird:

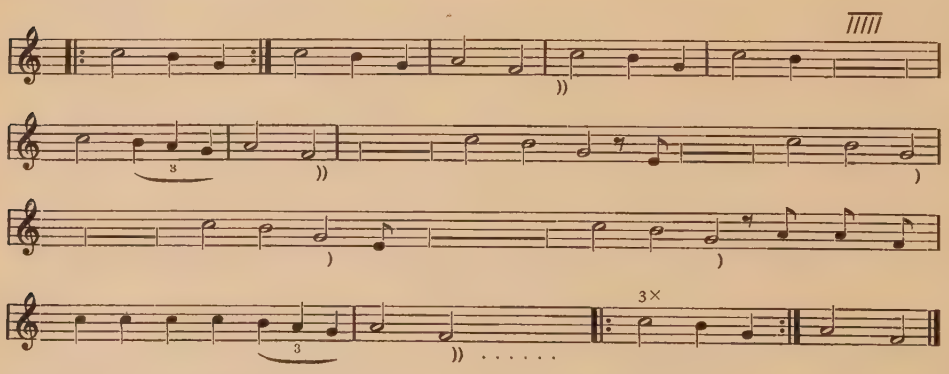


dieses *G* aber innerhalb der stets bewußt gehaltenen Tonalität F *a c* als Spannungston erscheint. Vgl. ferner:



Hier wird auf der Quint rezitiert, aber diese ist akkordisch eingeordnet. Überhaupt besitzt die ganze Reihe Nachtwächterrufe stark instrumental-akkordische Melodien, ist aber andererseits rezitativisch sehr durchsetzt. Die Kadenz spielt eine große Rolle. Die Rezitation selber ist aber durchaus nicht an die Dominante gebunden.

Das gleiche gilt für die 'Lobe-Rufe' der Schweizer Sennen. Man vergleiche die von Schering aufgezeichnete Fassung[1]). Er besteht aus der Formel *c h G a F*, deren erster Teil *c h G* wiederholt und von Rezitationen auf *G*, unter Umständen mehrfach, eingeleitet werden kann.



[1]) SIMG II, 669; danach Moser a. a. O. S. 77.

Von Vorder- und Nachsatz, von Medianten oder Confinalis und Punktum kann daher kaum geredet werden im Gegensatz zu Maerker. Wie der Nachtwächterruf aus Kammern wird wahrscheinlich der Rezitationston als Sekund- oder Spannungston zur Prim und Finalis empfunden[1]). Das Rezitativ hat also eine ganz andere Struktur als das Liturgische.

Von der gleichen Art ist dann noch ein weiteres Beispiel, das ich Maerker entnehme, das Sternsinger-Ansingelied von Otterfing[2]):

Zwar ist hier der Umfang des Tenors gering, das Rezitativ also fast fragwürdig; läßt man es aber gelten, so haben wir ein Rezitativ wiederum nicht auf der 'Tuba', der Quinte, sondern der Untersekunde der Quinte, während die Melodie nach ihm zur Quinte ansteigt und diese vorher hinreichend dem Bewußtsein eingeprägt worden war.

Abschließend möchte ich bei einigen der erwähnten Melodien auf den Umstand hinweisen, daß in ihnen der Quintfall, die 'Kadenz', oder eine Variation dieses Quintfalles aneinandergereiht wird. Besonders deutlich zeigt diese Reihung die zitierte 'Lobe-Melodie', die ja fast nur neben dem tonus currens aus aneinandergereihten Folgen *c h G* besteht. In diesem Zusammenhang sind auch Lieder wie das oben erwähnte 'Maria ginget' zu nennen.

Das Rezitativ des Volksliedes ist also dadurch charakterisiert, daß es nicht rein auftritt, daß es vielmehr meist in einen architektonischen Liedaufbau hineingestellt ist, daß es tonal mit einer 'harmonisch' festen, oft akkordartigen Melodiestruktur zusammen auftritt, dabei aber nicht an bestimmte Töne — sei es von der Finalis, sei es von der Quinte aus gesehen — gebunden ist.

Zweifellos lassen sich noch viele weitere Belege für das Rezitativ im deutschen Volksliede selber finden. Doch scheint es mir auch ratsam, die Formen zu untersuchen, die mit dem älteren Volksliede eng zusammenhängen, die Gesänge der Meistersinger und Minnesänger, deren Spruchtöne, wofern der Name „Spruch" überhaupt einen Sinn hat, rezitativisch gestaltet sein dürften.

In der Tat, bei den Meistersingern finden sich mühelos zahlreiche ausgesprochene Tenorrezitative[3]); bekannt ist auch, wie wenig akzentgerecht der versische und musikalische Rhythmus ist. Diese Rezitative sind zum Teil ursprüngliche Absicht der Meistersänger; die Gesänge sollten 'kirchlichen' Eindruck erwecken, wollten kirchliche Gedanken in dichterischer Form volkstümlich machen.

Regenbogen: Leidton (Puschmann).

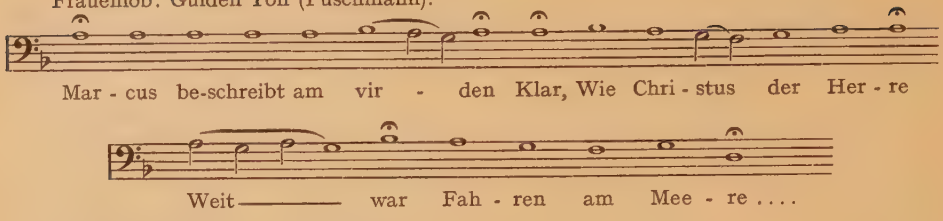
Ge - dén - ke, o Herr, an Da - víd, Und an all sei - ne ley - den
Do ér dir, Herr, sang in dem Fríed Und glo - bet an bey ey-den (usw.)

[1]) Vielleicht wird die 'Spannung' auch nur hineingehört; auf diesen Umstand komme ich daher weiter nicht zurück.

[2]) Hartmann-Abele, Volkslieder '1884', Melodie 147 und 147b.

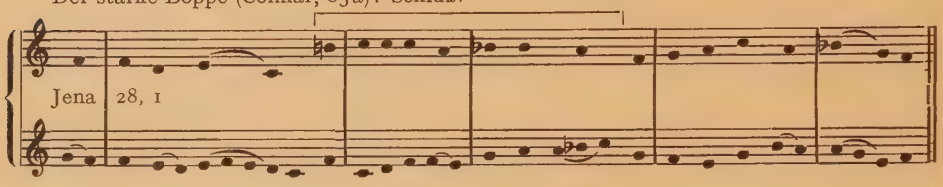
[3]) Vgl. Eberth, Liedweisen der Kolmarer Handschrift 1933.

Frauenlob: Gulden Ton (Puschmann).



Huntwyse, (Colmar, 29): Abgesang.

Der starke Boppe (Colmar, 83a): Schluß.



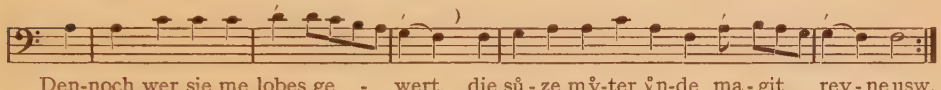
Zum Teil aber ist diese 'Psalmodie' erst durch Verflachung des melodischen Bogens bei den handwerklichen Sängern entstanden, wie aus älteren Handschriften hervorgeht. In solchen Fällen darf man sie natürlich nicht immer als ursprüngliche Psalmodie betrachten, obwohl auch hier nicht zu verkennen ist, daß der Meistergesang ihr zuneigte, und auch, daß diese Melodien sich in gewisser Weise für eine solche Anpassung an das Rezitativ vorbereitet zeigten.

Viele unter ihnen stammen aus dem Minnesang, und so mögen denn besonders die Spruchtöne des Minnesangs auf ihr Verhältnis zum Rezitativ geprüft werden. Wir entfernen uns dabei gar nicht so sehr von der Volksmusik, denn die Spruchdichtung und -melodik stammten ja, ehe sie von Walther von der Vogelweide geadelt wurden, aus dem Kreis der Spielleute, aus der Volksdichtung und -musik, und man möchte annehmen, wenn überhaupt, so habe sich hier vielleicht eine kleine Spur altgermanischer Spruchkunst und rezitativischer Musik erhalten können. Freilich ist auch nicht zu übersehen, wie sich diese Fahrenden, diese Spruchdichter um kirchliche Bildung bemühten und im Kampfe zwischen Papst und Kaiser oft auf der Seite des Papstes standen *(Her Walter dônet baz, Reinmar, dîn sin der beste was,* heißt es ja von Reinmar von Zweter). Nun gibt es tatsächlich auch bei den Spruchdichtern Melodien, die so etwas wie einen Tonus currens enthalten; Bützler hat bereits bei Walthers 'feinem Ton'[1]) ein solches Rezitieren feststellen wollen und es so ausgelegt, als wolle hier Walther den Papst — angedeutet durch den Gesang Roms, das liturgische Rezitativ — verhöhnen. Diese Deutung ist natürlich abzulehnen, obwohl sie auf den ersten Blick einleuchtet und verlockt: Es handelt sich bei Bützlers Melodie um eine 'verflachte' Melodie der meistersingerlichen Kolmarer Handschrift; auch gibt es andere Melodien, die viel

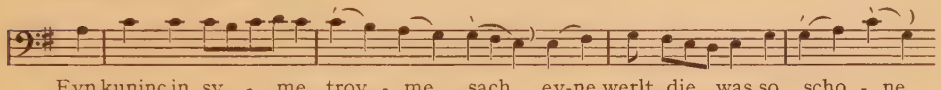
[1]) Untersuchungen zu den Melodien Walthers v. d. Vogelweide S. 68f.

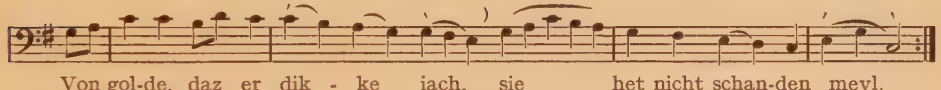
stärker zum Rezitativ neigen, und zudem hätte bei so individueller Spitze diese Melodie nicht zu den anderen Texten gepaßt, die Walther auf den gleichen Ton singt. Der Fragekreis der 'psalmodierenden', rezitierenden Spruchmelodien bleibt für uns natürlich bestehen. Ich bringe einige Beispiele:

Meister Stolle, Jena II, 1.



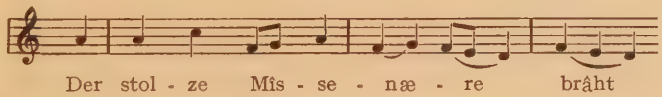
Meister Kelyn, Jena IV, 1.





Es sind aber nicht bloß die Wiederholungen des gleichen Tones, sondern auch die Initien und Punkte ins Auge zu fassen.

Noch mehr: Es will scheinen, daß gerade die Kadenzen die Aufmerksamkeit der Komponisten auf sich gezogen haben. Sie, daneben einige Initien oder einige Verzierungen als Vorbereitung der Kadenzen, enthalten die meisten Melismen[1]). Ja, die melismatischen Verzierungen stellen im Grunde nur eine Ausarbeitung der Kadenzen dar. Das gilt freilich auch für die Sprüche ohne 'Tonus currens', die ich gleichfalls in diese Untersuchung einbeziehen möchte: denn wenn die Sprüche wirklich 'Sprüche' sein sollen, so muß ihr Spruchcharakter sich in einigen allgemeingültigen Merkmalen zeigen. Die Kadenzgestaltung möge also zunächst an dem zweiten Philippstone Walthers erläutert werden:



stellt hier deutlich eine Vervielfachung von

[1]) Ich stelle nicht die Frage nach dem Rhythmus; vorläufig mag für ihn das in Ztschr. f. Musikwiss. 7 (1925), 265 Gesagte genügen.

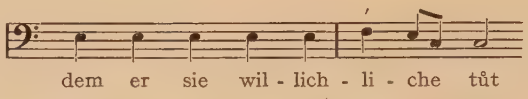
dar. Ähnlich liegt es bei dem folgenden Beispiele, der 'Hundweise': Hier zeigt die Variante Kolmar

deutlich, wie die Jenaer Melodie (4, 14) zu verstehen ist:

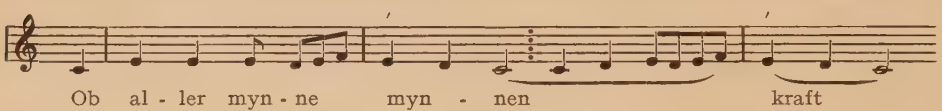
(Damit soll nicht die Kolmarer Fassung als die ältere oder gar bessere ausgegeben werden). Oder Spervogel, Zeile 1a:

eine Weiterentwicklung der einfachen Kadenz:

womit man etwa



(Zeile 2b Sarans) vergleiche. Besonders deutlich ist aber Rûmelant (Jena 21, 61):



Auch die weitere Betrachtung der Melodiebildung lehrt, daß die Kadenz den Komponisten am meisten beschäftigt hat: Ist der Schlußton erreicht — gewonnen nach Verzögerungen, Aufschüben oder in mehrfachem Gefälle —, so folgt meistens noch eine Zeile, in der er bestätigt wird durch Umspielungen oder eine Kadenz von unten. Auf diese Kadenz von unten sei nachher nochmals zurückzukommen.

Hinsichtlich der Schlußtöne sind die Melodien sehr frei. Es gibt nicht zu selten Gesänge mit Quintschlüssen, sogar phrygisch mit Terzschluß (XIX, 1), wenn sich auch diese Melodie als ein etwas verkümmertes Ionisch mit Quintschluß deuten ließe. Ebenso sind aber auch die Zeilenschlüsse in der Wahl des Schlußtones recht frei, — vor allem, wenn man an den mittelalterlichen, d. h. nachgregorianischen Choral denkt. Natürlich überwiegt die Quint neben der Oktave oder der Prim; grundsätzlich ist aber kaum ein Ton als Zeilenschluß ausgeschlossen. Dies könnte fast an die Schlußfreiheit des liturgischen Rezitativs erinnern, doch sei nicht der entscheidende Unterschied übersehen: diese Melodien 'liegen auf', sie 'hängen' nicht. Deutlich wird das beim 'tonus currens'.

Beachtlich ist dann die Rolle des Akzents und Verses, der gebundenen Form überhaupt: es handelt sich um Modellstrophen — im Gegensatz zu den echten

Strophen des Liedes (des Minneliedes wie des echten Volksliedes) — und um Verse. Der Stollenbau mag nicht ursprünglich dem Spruch zugehören: Spervogel kennt ihn nicht. Aber schon die beiden anderen Umstände genügen, um einen Einfluß des Wortakzentes in der Form der Antiphonie zu verhindern. Er muß vielmehr seine Rolle an den Versakzent abtreten. Dieser aber formt die Melodie doch spürbar: durch ihn wird die Spervogel-Melodie in 'dipodische' Teile aufgelöst, und was wir als Rezitativ betrachten, ist eine solche Dipodie, ohne Auf- oder Abstiegrichtung. Da bei verteilen sich die Melodierichtungen der Dipodien im Spervogel-Spruch wie folgt:

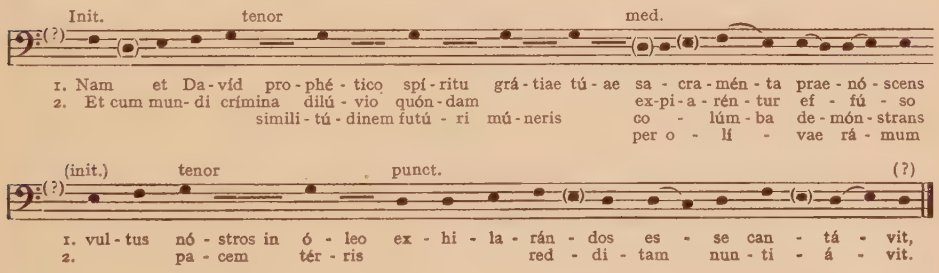
1 — \ \ : / \ \		1 —, 1 /, 4 \	} 2 —, 2 /, 10 \.
2 / / : — /,	also	1 —, 3 \	
3 / \ : \ \		1 /, 3 \	
4 — / : / \		1 —, 2 /, 1 \	
	insgesamt	3 —, 4 /, 11 \.	

Es überwiegt in den drei ersten Versen die absteigende 'Kadenz' bei weitem. Aufstieg oder Verharren erscheinen ihr gegenüber nur als Varianten eines notwendigen Initiums. Wie sich aber ferner aus dem Schluß ergibt, ist der Aufstieg nicht unbedingt an den Anfang, das Verharren an die 'Mitte' gebunden: vielmehr existiert keine solche Mitte, hier ebensowenig wie zufolge unseren früheren Erörterungen beim Volksliede und der Antiphonie.

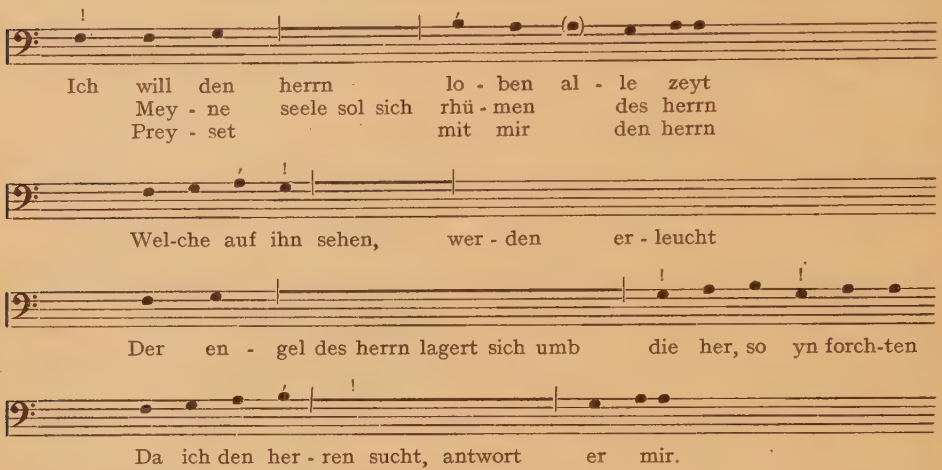
Daß aber der 'tonus currens' — im dipodischen Sinne natürlich verstanden — an den Anfang tritt, darf nicht übersehen werden. Dieser Beginn ist typisch und entspricht dem Ausbau der Kadenz. Viele Jenaer Melodien beginnen so, ebenso wie das Walthersche Fragment:

Sie beginnen auf der Oktave (vor allem beim Ionischen, aber auch beim Dorischen); doch darf auch die Septime erwähnt werden beim Lydischen (Jena II, 1), die der Oktave fast gleichkommt. Solche vorgeschobenen 'Rezitationen' begegneten uns übrigens auch bei den Ansageliedern.

Bleiben wir aber noch beim Akzente! Seine gestaltende Rolle können wir auch in einigen liturgischen Rezitationsweisen vorfinden, die außerhalb des Üblichen und offensichtlich unter dem Einfluß des deutschen Sprachtones stehen. Ich denke an die Melodie der Ölweihe in einem Mainzer Sakramentar des 9./10. Jahrhunderts und bringe einen Übertragungsversuch der neumierten Aufzeichnung:

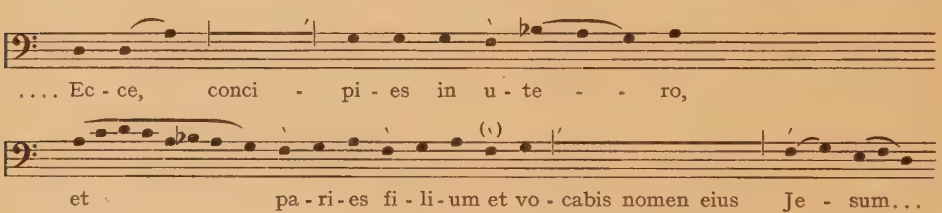


Natürlich sind in Melodieführung und Rhythmus die Grundgedanken des liturgischen Rezitativs erhalten geblieben; und doch, wie verschieden ist die Melodie von der römischen; diese beachtet den Wortakzent und das Wortgefälle nicht so, daß sie aus ihm eine Gestalt gewänne. Man vergleiche die oben (S. 99) zitierte Präfationsweise! Zu nennen ist auch die Rezitationsweise in Luthers Deutscher Messe: die Wortakzente ziehen die entscheidenden melodischen Vorgänge an sich:



Man vergleiche damit die lateinische Psalmodie:

Zu erwähnen wäre ferner der Evangeliumston des Neumarkter Cantionales mit abgeleiteter Akzenthervorhebung von unten, aus dem ich folgende Zeile bringe[1]):



Neben dieses 'Tubarezitativ' im Umfange von selten mehr als einer Dipodie tritt aber ein anderes. Vielleicht ist man berechtigt, unter 'Spruchrezitation' auch Umspielungen des Rezitationstones, besser Bewegungen dipodischen Charakters von ihm weg oder zu ihm hin, zu verstehen, sei es, daß sich mehrere gleichgerichtete folgen oder auch, daß sich die Bewegungen entgegenstehen, wofern nur die Tonhöhe der Melodie gewahrt bleibt. Diese 'Rezitation' würde einigermaßen an die wortgeprägten Melodien der Antiphonen oder das Rezitativ der Mainzer

[1]) Das alte Initium *FGa* mag nachwirken; es ist aber hier als Initium durch eine andere Formel verdrängt worden.

Ölweihe erinnern. Doch bestände der selbstverständliche, aber nicht erhebliche Unterschied, daß der Wortakzent seine Rolle an den Versakzent abgetreten hat. Der Spruch besteht nun einmal nicht mehr aus Prosa, sondern aus Versen.

Jena X, 1.

Oder mit Hervorhebung von unten als einer abgeleiteten und an das Initium anklingenden Form:

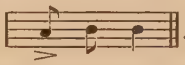
Jena XXI, 32.

Die Regelmäßigkeit der Dipodien kann freilich dazu führen, daß schwer abzugrenzen ist, wo die konstruktive Melodie, sei es etwa auch nur die 'pendelnde' Form, beginnt und wo noch von 'Spruchrezitativ' zu reden ist. Immerhin hilft hier der Gegensatz zur Kadenz. Ziehen wir aber diese Melodiegestalt als Spruchrezitation mit in den Kreis der Betrachtung, so entbehrt nunmehr fast kein Spruch der Jenaer Handschrift des 'Rezitativs', und wir dürften die allgemein gültige typische Form damit erfaßt haben. Die Lage der 'Tuba' wechselt. Die Quinte steht durchaus nicht im Vordergrund. Am beliebtesten ist die Oktavlage. Im Verlauf der Melodie senkt sich dann, wie erwähnt, oft mitsamt den übrigen tonalen Gegebenheiten auch die Lage der Tuba. Übrigens hängt auch nicht die Kadenz an der Quint, vielmehr liegt die Tuba auf[1]): so also die Oktav- oder Septimentuba auf der Quinte, die Terztuba auf der Prim — aber wohl auch die Quinttuba auf dem tieferen Ton.

Das 'Rezitativ' ist ferner, soweit es architektonisch geformt ist, nicht grundsätzlich im Sinne der 'psalmodischen Architektur' gestaltet, d. h. es zerfällt nicht durch den (letzthin architektonischen) Gegensatz Mediante—Punktum in zwei korrespondierende Hälften. Soweit Wiederholungen stattfinden, sind sie durch das Bauprinzip des Minneliedes, den zwei- oder dreifachen Stollenbau, bedingt;

[1]) Bereits die Melodie der liturgischen Rezitation verliert in deutscher Zunge ihren hängenden Charakter; man vgl. die Mainzer Ölweihe. Ist hier *G* oder *E* Rezitationston — und hängt der untere Ton am oberen, oder ist er der festgegründete und trägt er den Akzentton?

sie stellen also Lehngut aus dem Liedbereich dar. Das zeigt deutlich die noch unbeeinflußte Spervogel-Weise. Diese Architektonik also können wir übergehen. Vielmehr steht der 'Tonus currens' — ich wiederhole — ganz zu Anfang; zu neuen Tonus-currens-Gebilden verfestigte sich die Melodie kaum, und die Versuche dazu finden in tieferer Lage statt. Entsprechend sind auch die Gefälle verschieden: in der Gregorianik werden sie aneinandergereiht, hier entwickeln sie sich fort, verlagern sich melodisch in die Tiefe oder rhythmisch auf die letzte Hebung, die an sich schwächere Hebung der Dipodie. Natürlich im Ausgangspunkte, der auch beim deutschen Spruch einmal eine einfache Folge von dipodischen Tonus-currens-Motiven und Kadenzmotiven gewesen sein mag, könnten sich beide Stile nahekommen.

Zum Abschluß noch ein Wort zu den Schlüssen von unten. Sie fehlen dem liturgischen Rezitativ. Sie werden auch von Maerker nicht erwähnt. Mit Recht zunächst: denn eine Bewegung von unten ist keine Entspannung der Stimme. Als Schluß wirkt sie, wenn sie eine tonale Entspannung bringt, wenn also die Untersekunde als 'Dissonanz' zu der bereits durchgehörten Finalis aufgefaßt wird. Als Schluß kann sie vor allem in der Instrumentalmusik auftreten. Instrumentale Wendungen gibt es aber auch sonst in den Jenaer Weisen. Ich möchte annehmen, daß wenigstens einer der Schlüsse von unten recht alt ist: die Sekunde —•—•— (Der andere Schluß von unten her, die Terzbewegung —•—•—, wird gern bei Quintschlüssen, auch bei Hauptschlüssen auf der Quint verwandt; er dürfte dem Terzgefälle nachgebildet und im Zeitalter des Minnesangs entstanden sein). Die Untersekunde erinnert an die Sequenz (bei der ziemlich zweifelfrei eine Beziehung zur Instrumentalmusik angenommen werden darf), und es ist vielleicht nicht so abwegig, eine Verwandtschaft beider Sekunden anzunehmen. Ich habe bereits die keltisch-germanische Herkunft der Sequenz vermutet, die vorher bereits, aber von ganz anderen Gesichtspunkten aus Handschin nahelegte, und habe für den letzten reimfreien Stab der Stabreimdichtung eine sich gleichbleibende Kadenz angenommen[1]), so wie sie bei den Sequenzen üblich ist, und zwar unsere Kadenz  . In gleicher Weise ist nun auch als letzte Dipodie bei den Jenaer Sprüchen diese Kadenz beliebt, so daß sich als typische Motivfolge das Bild — ⟍ . . . . ⟋ ergäbe.

Ich darf wohl die Untersuchungen der Minnesängersprüche abbrechen; es dürfte sich gezeigt haben, daß wir sie neben den Ansageliedern, den Stundensprüchen der Nachtwächter und ähnlichen Formen des eigentlichen Volksliedes als eine sehr wesentliche Quelle für das alte deutsche Rezitativ zu betrachten haben.

Maerker hat versucht, den 2. Merseburger Zauberspruch zu rekonstruieren. Er gestaltet dabei die berichtenden Verse nach der Art des liturgischen Rezitativs, während er für die eigentlichen Zauberverse auf die Kinderliedformel, das Pendelmotiv | *g g a a* | *g g ē* |, zurückgreift, das er aber rezitativisch ausgestaltet.

Hier muß nun aber ein Einwand gemacht werden: Der Stabreim ist nicht beachtet worden. Es ist ganz ausgeschlossen, daß diese so kräftigen Stäbe sich melodisch und rhythmisch nicht ausgeprägt haben sollten. Rhythmisch: man braucht zwar nicht unbedingt und restlos A. Heusler zu folgen, denn dessen

[1]) Dt. Musikkultur 1.

altgermanische Verslehre ist einesteils stark an moderne (musikalisch-)rhythmische Anschauungen gebunden und trifft vor allem in ihrer strengen taktmäßigen Ausgestaltung höchstens für liedmäßige Verse zu. Der Spruchvers aber wird die taktische Bindung, sofern sie überhaupt vorlag, vernachlässigt haben zugunsten eines freien Vortrages: aber das bedeutet keinesfalls, daß die Wort- und Versakzente verschwanden. Daß sie sich auch melodisch geltend machten, kann man aus der dipodischen Gestalt der mittelalterlichen Melodie, dem Rezitationston der Mainzer Ölweihe, auch noch der 'antiphonalen' lateinischen Rezitation und meines Erachtens auch aus der Sequenzmusik schließen. Welche Formel dabei Verwendung fand, ist schwer auszumachen; vielleicht kommt für den Schlußstab die Kadenz —•—•—• in Frage, für die übrigen Stäbe aber die in der Sequenz beliebten Motive —•—• (—•—•—•), d. h. also die akzentische Hervorhebung, so daß, wie in der Sequenz, eine Folge von Akzentmotiven nicht unwahrscheinlich wird. Das Modell eines Spruchverses der Stabreimdichtung könnte also folgendermaßen aussehen: — ⟍⟋, oder ⟍⟍⟋, oder ⟍⟍⟋, oder ⟍⟍⟍⟍ (Man vergleiche hiermit auch die Lobe-Segnungen!) Ob dabei die Einleitung tatsächlich mit einer Tonrepetition begann, wage ich nicht zu entscheiden.

Das Pendelmotiv der eigentlichen Zauberverse ist dagegen nicht so unwahrscheinlich: Mag es auch den wichtigen Stäben wenig entsprechen, es hat für sich, daß Kinderverse, in denen etwas von alten Zauberversen nachlebt, es auch heute noch verwenden, daß es vielleicht sogar älter als die Stabreimdichtung ist und somit von dieser übernommen werden konnte. — Die Maerkersche Ausgestaltung dieses Pendelmotivs in Anlehnung an das liturgische Rezitativ ist dagegen meines Erachtens viel schwerer zu verteidigen und wohl auch nicht so wesentlich.

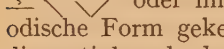
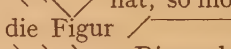
Ich möchte abbrechen, die gemachten Beobachtungen zusammenfassen und dabei dem Choralrezitativ das gegenüberstellen, was wohl als deutsches Rezitativ angesprochen werden darf. Daß dabei hier keine endgültigen Feststellungen getroffen werden sollen und können, war bereits erwähnt worden.

Ich wiederhole nochmals: Die chorale Rezitation außerhalb der Psalmodie läßt die Melodie auf einem Ton verharren und schenkt dem Wortakzente nur bei der Kadenz Beachtung. Die Psalmodie macht mit ihrer Gegenüberstellung von Vordersatz und Mediante zu Nachsatz und Punktum eine Anleihe bei der Architektonik, ohne natürlich ihr Grundprinzip preiszugeben. Der Wortakzent verliert bei ihr stellenweise mehr an Bedeutung als er gewinnt. Die Antiphonie beachtet um so stärker den Wortakzent, ist aber rhythmisch und tonal gebunden. So ist sie in der einen Hinsicht schwächer, im wesentlichen aber doch viel stärker dem architektonischen Gedanken verpflichtet. Noch weiter entfernt sich von dem 'liturgischen Rezitationston' das deutsche Rezitativ. Mir scheint wesentlich für dies zu sein: die starke Bindung an den Akzent und die stärkere Vergesellschaftung mit der Architektonik. In den meisten Fällen also wird nicht das Rezitativ die Lebensform der einzelnen in Frage stehenden deutschen Weisen geschaffen haben, sondern die Architektonik, die ariose Formidee, das Rezitativ ist erst hinzugetreten und hat die Melodie um- und ausgestaltet.

Dies gilt bereits von der Textgestalt; Maerker selbst weist darauf hin, wie häufig in der alten feierlichen Rechtssprache durch Stabreim die Begriffe verbunden werden. Solche Doppelakzente, wie sie die Rechtssprache aber liebt, ver-

langen nach Ausprägung und enthalten in sich bereits ein architektonisches Element.

Beträchtlich verstärkt wird die Rolle der Architektonik durch die Verse, zumal der Vers mit 4 (oder 2×2) Stäben für die germanische, der Vers mit 4 Hebungen (2 Dipodien) für die mittelalterliche Zeit und für das Volkslied durchaus vorherrscht, d. h. also, daß ein typisch architektonisch-symmetrischer Vers den Melodien zugrunde liegt. Rezitative nach Art des liturgischen auf einem Tone durchbrechen allerdings bisweilen dies Versgefüge, — wie erwähnt bisweilen so, daß man sie als Eindringlinge empfinden möchte, ähnlich wie sie melodisch die Kadenz oder gar eine architektonische Gestalt vorfinden und sich auf irgendeiner Stufe einfügen.

Enge Verbindung mit der Akzent- und Versordnung gehen diejenigen 'Rezitative' ein, die aus einer Folge von Akzentmotiven bestehen: so vor allem die Alpsegen. So auch einige Melodien, bei denen Maerker von variierter Punktformel spricht (S. 100, 1 etwa oder 100, 3a, unter starkem Vorbehalt auch 105, 1b), bei denen man aber vielleicht besser von aneinandergereihten Akzenten spricht. Man übersehe dabei aber nicht, daß auch diese Akzentreihungen architektonisch gestaltet sind: das gilt auch wieder für den zitierten Alpsegen. Die Akzentfolgen sind vorherrschend viertaktisch gestaltet. — Daß die dipodische Musik in ihrem Verse hierher gehört, ist selbstredend. Im Unterschiede zum Choral fehlt dagegen weitgehend die Gegenüberstellung von Vorder- und Nachsatz. Die Verse werden zumeist aneinandergereiht. Wenn also das deutsche Rezitativ gern die Form  oder im Spruch des Mittelalters hat, so mögen die psalmodische Form gekennzeichnet werden durch die Figur  , die antiphonale durch die Form . Die psalmodische Form im eigentlichen Wortsinne ist also dem deutschen Rezitativ fremd geblieben. Das Verbreitungsgebiet des deutschen Rezitativs, um dies nebenbei und ohne Anspruch auf vollständige Erfassung zu erwähnen, sind vor allem die Segen und verwandten Gesänge, die dem kultischen Ausgang des Rezitativs (nach Aussage der Ethnologie) zunächst stehen, die Sprüche der Fahrenden des Mittelalters (moralisierende Verflachungen und auch in ihrer dipodischen Form vielleicht als verflacht anzusprechen) und die Stundenrufe der Nachtwächter (von kleineren Formen wie den Straßenrufen und gelegentlichen 'Eindringlingen' abgesehen).

Es bleibt noch die Frage nach den geschichtlichen Zusammenhängen von Choralrezitativ und deutschem Rezitativ. Auf der einen Seite dürfen wir bei vielem, was die Antiphonie von den psalmodischen Gesängen unterscheidet, vor allem bei der Akzentbeachtung (und der Rolle der Quint) lateinischen, indogermanischen Einfluß und enge Verwandtschaft mit der germanischen Akzenthervorhebung vermuten[1]). Auf der anderen Seite aber ist das Bild des deutschen Rezitativs im Volkslied wie in der verwandten Form, dem Minnesang, nicht einheitlich und reicht nur selten (wie bei dem Hirsejätelied) mit größerer Wahrscheinlichkeit in vorgregorianische Zeit zurück. Zumeist erscheint ferner die Architektonik als das primäre Element. Man wird auch berücksichtigen müssen, daß die eigentlichen Kultgesänge der Germanen durch die Christianisierung zum Untergange verurteilt waren, wird auch folgern dürfen, daß dem deutschen Sänger, insbesondere dem Volkssänger, das Architektonische relativ stärker liegt als das Rezitativische,

[1]) Umwandlungen im Verlaufe des Mittelalters, die Maerker mit Recht erwähnt, können hier außer acht bleiben.

die Gestaltung stärker als das Bekenntnis, darf aber doch nicht annehmen, daß die Minnesängersprüche oder die Segen ein Konglomerat von 'gregorianischen' und architektonischen Elementen wären. Es wurde bereits erwähnt, daß die deutschen Rezitative, vor allem der Spruch des Minnesängers, letzthin auf die Einzeile — im Gegensatz zur Doppelzeile der Psalmodie — zurückgehen, die Zeilenmelodie, die nach A. Heusler u. a. auch Grundgedanke (des Sprechverses) der Stabreimdichtung ist. Eine andere Frage wäre es, ob nicht jene Rezitative mit gleichbleibender Tonhöhe, also ohne Akzentbeachtung, Zugeständnisse an die Gregorianik sind. Ohne ein endgültiges Urteil fällen zu wollen, scheint mir das allerdings stellenweise der Fall zu sein.

Die Melodien zur Ballade von der Frau von Weißenburg.

Nachträge und Ergänzungen[1]).

Von Alfred Quellmalz.

Es liegt im Wesen des Volksliedes, daß seine Untersuchungsgrundlagen nie abgeschlossen sein können. Jede neue Aufzeichnung, jeder neue Fund von Vergleichsfassungen ergänzt das bisherige Forschungsergebnis, kann es bestätigen, erweitern oder sogar umstoßen.

Seit vor fast 15 Jahren die Arbeiten über die Ballade von der Frau von Weissenburg für das Volksliedwerk[2]) beendet wurden, tauchten auch zu ihr neue Belege auf, die die damaligen Darlegungen erweitern. Davon soll hier berichtet werden.

1. Die Souterliedekens-Weise (Sld).

Zu dieser ältesten Weise der Ballade konnte ich schon im JbfVf Jg. 4 einige fremdvölkische Belege bringen, die zeigten, daß sie, wenn auch nicht mit ihrem ursprünglichen Text, so doch mit anderen Liedern, im böhmischen und ostoberschlesischen Raum bis in die jüngste Vergangenheit hinein durch mündliche Überlieferung lebendig blieb. Dazu fanden sich inzwischen einige weitere Belege, die in der folgenden Zusammenstellung abgedruckt seien (s. S. 118 u. 119):

1. Souterliedekens 1540. Vgl. DVldr 30, 301: Nr. 1. — 2. Č. Holas, České národní písně a tance. Teil 1. Písně duchovní. Klatovsko a domažlicko. Prag 1908. Nr. 29. Aus Kolovče. — 3. Fr. Sušil, Moravské národní písně s nápěvy do textu vradenými. Druhé vydání. Brünn 1860. Nr. 75 Mel. 1. — 4. Sušil a. a. O. Nr. 13. — 5. Sušil a. a. O. Nr. 615 S. 431. — 6 Sušil a. a. O. Nr. 352. — 7. Ph. Kolessa, Volkslieder aus dem galizischen Lemkengebiete. Lemberg 1929. Nr. 108. — 8. J. Jindřich, Chodský zpěvník. Teil VII. V Domažlicích 1930. S. 84 Nr. 92b. — 9. J. Erben, Nápěwy písnj národnjch w Čechách. Prag o. J. [1847]. Nr. 248b. Vgl. a. Erben, Nápěvy prostonárodních písní českich. Prag 1861. Nr. 84 und 776. — 10. Fr. Bartoš u. L. Janáček, Národní písně moravské. Prag 1901. Nr. 389. Aus Hutiska. Vgl. a. Erben 1861 Nr. 41. — 11. Bartoš u. Janáček a. a. O. Nr. 449. — 12. Coussemaker, Chants populaires des Flamands de France. Gant 1856. Nr. 55. Vgl. van Duyse III, 2451ff. Nr. 632 und E. Closson, Chansons populaires des provinces belges. Brüssel 1905. Nr. 42. — 13. L. Pinck, Verklingende Weisen, 2. Band, Metz 1928. Nr. 6. — 14. Kretzschmer-Zuccalmaglio, Deutsche Volkslieder 1840. 2. Bd. Nr. 277. Der Anfangsruf dieses Mailehenliedes ist hier weggelassen. — 15. Paris, Bibl. Nat. fr. Ms. 12744 (15. Jahrh.). Abdr. nach G. Paris u. A. Gevaert, Chansons du XV^e siècle. Paris 1875. Melodieanhang S. 16. Nr. 28. — 16. L. Janáček u. P. Váša, Moravské písně milostné. Bd. 1. Prag 1933. S. 458f. Nr. 150. Mel. 4a. — 17. Haupt-Schmaler, Volkslieder der Wenden. Grimma 1841. Bd. 1. Nr. XVIII. S. 48 (ganz ähnliche Weise auch a. a. O. S. 165 Nr. CXXXIX). — 18. A. Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee. Graz 1895. Nr. 26. — 19. DVA: A 110095. Aus der Gottschee. Aufgez. v. Tschinkel 1908. — 20. Bäumker, Kath. Kirchenlied, Bd. 1 (1886) Nr. 311: nach N. Beuttners Cath. Gesangbuch 1602.

---

[1]) Vgl. dazu des Verfassers Arbeit: Die älteren Melodien zur Ballade von der Frau von Weissenburg in JbfVf 4 (1934), 74ff.

[2]) Deutsche Volkslieder, hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv 1 (1935), 301ff. Nr. 30.

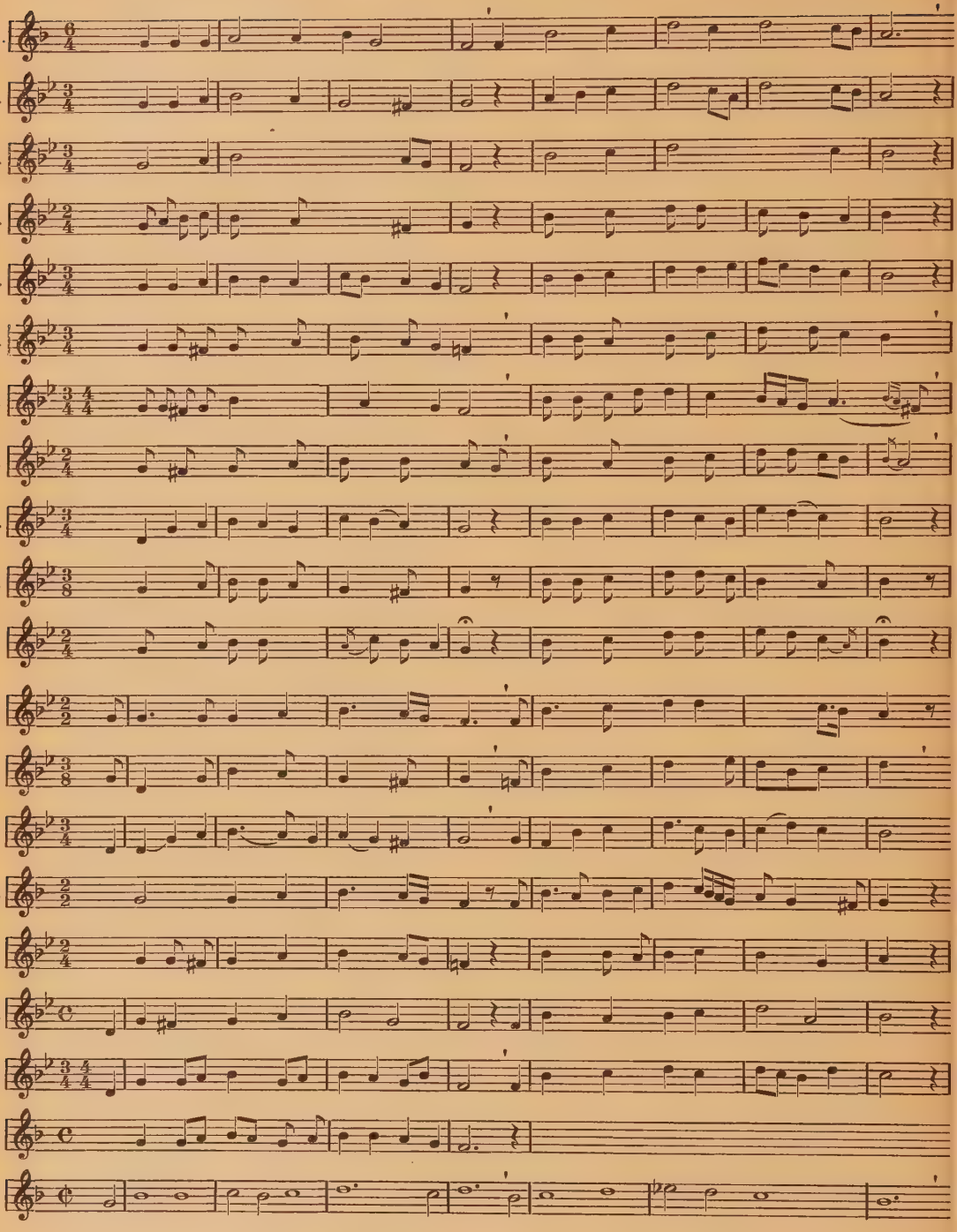
Die Fassungen Nr. 2—20 stehen in unterschiedlichen Beziehungen zur Sld-Weise (Nr. 1). Ihre Zusammenstellung[1]) soll also durchaus nicht in jedem Falle einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang beweisen. Dennoch ist es wahrscheinlich, daß die erste Gruppe, vertreten durch die Fassungen 2—6, wozu noch die beiden im JbfVf 4, 98 unter VIIa und b abgedruckten Belege (der tschechische nach Jan Malát, Český národní poklad. Prag o. J., und der jüdische nach A. Baer, Baal Tfillah, Frankfurt a. M. [1877]), kommen, auch genetisch mit ihr verwandt ist. Unter ihnen haben besonders Holas (Nr. 2) und Malát mit Sld so viele bis in Einzelheiten gehende Gemeinsamkeiten, daß man sich diese Melodiegruppe kaum ohne das ältere Vorbild entstanden denken kann. In der ersten Singzeile wurde bei einigen Belegen der alte Unterganztonschluß in den modernen Tonikaschluß umgewandelt, was sich zum Teil auch auf die Linienführung auswirkte (vgl. Nr. 2 und 4). Die zweite Singzeile bildete in allen Fassungen dieser Gruppe mit Ausnahme von Nr. 2 den alten phrygischen zu einem (tonal gesehen) Schluß auf der Tonikaparallele um, die ohnehin den Tonhöhenverlauf dieser Zeile bestimmt. Der Unterganztonschluß der dritten Sld-Zeile blieb in Nr. 2, 3, 4, 7 und 20 erhalten, in 5 (auch in 8 und 11) klingt er noch nach. Der einfache Melodiebogen der letzten Zeile von Sld, der wiederum in Nr. 2 und 20 notengetreu bewahrt ist, wird in den Fassungen 3—5, aber auch in 9, 10, 11, 14 und 19, nur leicht verändert.

Eine zweite, mit Ausnahme der galizischen Weise Nr. 7, ebenfalls ausschließlich böhmisch-mährische Gruppe[2]), ist in unserer Melodieübersicht durch die Fassungen 7—11 vertreten. Bei ihnen kommt eine genetische Verwandtschaft mit Sld nur noch mittelbar durch die erste Gruppe in Betracht. Ihre Typenverwandtschaft mit Sld ist aber eindeutig. Das Verbindungsglied zwischen der ersten und zweiten Gruppe bildet Sušil Nr. 352 (s. o. Nr. 6). In dieser Fassung ist die für die zweite Gruppe bezeichnende motivische Entsprechung zwischen der ersten und zweiten Singzeile sowie innerhalb der dritten Singzeile (Spaltmotiv) völlig ausgebildet. Die Weise zerfällt dadurch in Einzelglieder und erhält etwas Abgehacktes, Kurzatmiges, das allerdings durch den Rubatovortrag beim lebendigen Gesang, wie er im Osten sehr verbreitet ist, wieder etwas ausgeglichen wird. Dieser Aufbau, der für die ganze zweite Gruppe gilt, steht im Gegensatz zu dem der ersten Gruppe, wo — besonders rein in Sld — die Weise über die einzelnen Teilsätze hinweg durch einen ganzheitlichen Melodiebogen zusammengefaßt wird, eine Eigenart, die besonders auch in den deutschen Fassungen des Sld-Typs erhalten geblieben ist. Dafür mögen Nr. 12—14 als Beispiele dienen, von denen man den flämischen Beleg Nr. 12 trotz mancher Eigenentwicklung auch als genetisch verwandt mit Sld betrachten muß.

Den deutschen Typ belegen ferner die Weise zum 'Markgrafen-Töchterlein' in '24 Lieder aus dem Wunderhorn' 1810 Nr. 13 (= Kretzschm.-Zucc. 1 Nr. 7 u. a.) und Hess. Bll. f. Vkde 29 (1930), 147 Nr. 2, sowie manche Weisen bei Pinck (ich nenne hier nur aus dem 1. Bd. S. 53, 55, 215; sie sind aber auch mehrfach in den

[1]) Die restlose Erfassung aller Belege war keineswegs das Ziel dieser Arbeit. Es kam lediglich darauf an, die beiden mit der Sld-Weise zusammenhängenden Typen genügend deutlich zu belegen und ihren Verwandtschaftskreis zu umreißen. Zweifellos dürfte systematisches Forschen noch weitere hierher gehörenden Fassungen zu Tage fördern.

[2]) Diese Gruppe wird auch durch folgende Aufzeichnungen belegt: F. Bartoš, Národní písně moravské, v Brně 1889, II Nr. 237 und V Nr. 474, sowie Karol A. Medvecký, Detva, Detva 1905, S. 329 (= DVA: K 3546) aus der Slowakei.



anderen drei Bänden vertreten), und Kretzschm.-Zucc. 2 Nr. 109[1]). Diese Beispiele zeigen, daß der deutsche Typ in der Rheingegend zu Hause ist und in unmittelbarem Zusammenhang mit dem flämischen steht. Dasselbe Bauprinzip findet sich hier in verschiedenen genetisch offenbar nicht verwandten Weisen[2]). Man sieht daraus, wie wichtig es für die vergleichende Volksmusikforschung wäre, die Grundmodelle für sämtliche vokalen und instrumentalen Volksweisen greifbar zu haben[3]).

Die Belege Nr. 15—20 bringen Weisen, von denen einzelne Teilsätze weitgehend mit Sld übereinstimmen. Wie weit es sich dabei um unmittelbare Übernahmen handelt, muß offen bleiben. Die Fassungen Nr. 15 und 20 sind dabei als alte Belege von besonderer Wichtigkeit. Die altfranzösische Überlieferung (Nr. 15) beweist, daß schon im 15. Jahrhundert Weisen nach einem ähnlichen Grundmodell, wie das für den Sld-Vordersatz verwendete, gebaut waren. Daß dem Teilsatz von Nr. 15 die vereinfachte Diskantklausel jener Zeit angehängt wurde, entspricht nur der damaligen Gepflogenheit. — Die Weise nach Beuttners Gesangbuch von 1602 (Nr. 20) ist eine Umbildung des damals weitverbreiteten Jakobstones (vgl. E.-B. Nr. 2091). Mit der diesem Tone noch nahestehenden dritten Singzeile geht unsere Fassung in den Nachsatz von Sld über, deren Schlußzeile mit ihr völlig übereinstimmt.

Das hohe Alter des Sld-Typs geht auch daraus hervor, daß zwei Fassungen aus der Gottschee (Nr. 18 und 19) nach dem Modell des Sld-Typs gestaltet sind: Nr. 18 in den beiden ersten Singzeilen, die zweigliedrige Nr. 19 nach der ersten und letzten Sld-Zeile. Hierher gehört auch, schon um ihrer räumlichen Nachbarschaft willen, eine steiermärkische Dreikönigsweise (K. Klier, Thesaurus Austriacus, 3. Heft Nr. 119), die eng mit Nr. 18 verwandt ist.

Janáček-Váša (Nr. 16) und Haupt-Schmaler (Nr. 17) haben ebenfalls engste Beziehungen zur Sld-Weise. Sie gehören in denselben böhmisch-mährischen Raum, dem in der Hauptsache unsere erste und zweite Melodiegruppe (Melodieübersicht Nr. 2—11) entstammen.

Auffallend ist es, daß dort gerade eine Weise wie Sld eine solche Verbreitung finden konnte. Es ist ja nicht allein damit getan, daß vielleicht einmal im Laufe des 15. oder 16. Jahrhunderts die Ballade von der Frau von Weissenburg durch einen Spielmann auf dem großen Handelswege, der von den Niederlanden nach Prag führte, dorthin gebracht wurde, es muß auch eine besondere Aufnahmebereitschaft für eine derart gestaltete Weise vorhanden gewesen sein. Die zweite, nur typenverwandte Gruppe (unsere Fassungen Nr. 7—11) zeigt, daß die Sld-Weise dort auf einen verwandten Melodietyp gestoßen ist und sich im Laufe der mündlichen Überlieferung ihm angeglichen hat. Dadurch ist sie bis in die jüngste Vergangenheit hinein lebendig geblieben.

Für diesen Melodietyp sind, wie oben ausgeführt, die motivischen Entsprechungen kennzeichnend. Eine solche liegt ja im Keime auch in der Sld-Weise

---

[1]) Hierzu verdanke ich H. Trede manche Hinweise.

[2]) Die Weise Kretzschm.-Zucc. 2 Nr. 277 (unsere Fassung Nr. 14) wird von Wiora, Deutsche Volksweise und der Osten, S. 48, auf einen anderen Verwandtschaftskreis bezogen, was natürlich ebenso gut möglich ist.

[3]) Eine solche Aufgabe ist nur durch einen umfassenden Melodienkatalog erschöpfend zu bewältigen. Er stand daher im Mittelpunkt der Pläne der ehemaligen Abteilung Volksmusik im Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin. Obwohl sein System schon seit längerer Zeit in den Grundzügen festlag, konnte er infolge der Kriegsverhältnisse leider nicht in Angriff genommen werden.

zwischen der ersten und zweiten Singzeile vor und findet ihren Ausdruck vor allem in der Überhöhung der Melodielinie von der *g*-Ebene in der ersten zur *b*-Ebene in der zweiten Singzeile. Es liegt nahe, daß die neueren Fassungen diese Terzüberhöhung zu einer regelrechten Singzeilenentsprechung ausbilden. Hierin liegt geradezu das Schwergewicht des böhmisch-mährischen Typs, während im Gegensatz dazu der rheinisch-flämische die geschwungene ganzheitliche Linienführung der Sld-Weise zwar umgestaltet, aber doch im Wesen bewahrt.

Der entsprechende Typ ist im böhmisch-mährischen Raum sehr verbreitet. Das für die zweite Gruppe unserer Melodieübersicht zugrunde liegende Modell zeigt z. B. der Vordersatz von Sušil Nr. 352:

Solche Beispiele finden sich gerade in dieser Sammlung zahlreich, vgl. Nr. 36, 107, S. 197, Nr. 393, 781 Melodie 2 u. a.

Dem Vordersatz mit seiner Singzeilenentsprechung folgt in der dritten Zeile unserer zweiten Gruppe meist ein sequenzierendes Spaltmotiv (vgl. Melodieübersicht Nr. 6, 8, 9, 10 und 11). Weisen, deren dritte Singzeile derart gebaut ist, finden sich im böhmisch-mährischen Raum in auffallender Häufigkeit.

Als Beispiele für eine solche nicht erweiterte sequenzierende bzw. wiederholende Spaltzeile seien hier nur einige Mollweisen genannt: K. J. Erben, Nápěvy prostonárodních písní českých. Prag 1861. Nr. 88, 95, 153, 512, 586, 591, 606, 614 und 663. — Erben, Nápěwy písnj národnjch w Čechách. Prag 1847. Nr. 62, 86, 125, 219, 220, 282, 286, 287, 291, 292 und 297. — Sušil a. a. O. Nr. 292, 345 Mel. 3, Nr. 377, 491, 503, 562, 595, 598, S. 574; Nr. 790 Mel. 3, S. 670 Mel. 3, S. 707 Mel. 1, S. 720 Mel. 2.

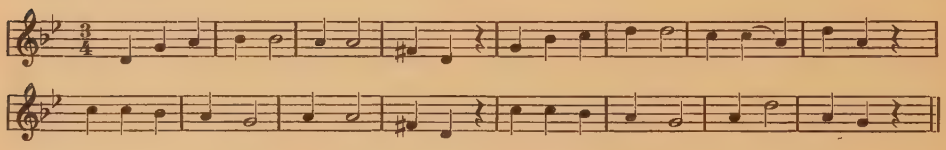
Ungleich weniger oft kommt eine solche Behandlung der dritten Singzeile bei deutschen Weisen vor. Sie ist dort meist auf einen ganz bestimmten Melodietyp beschränkt, so haben deutsche Tanzlieder manchmal in der dritten Singzeile ein Spaltmotiv, das aber nicht sequenziert, sondern wiederholt wird (vgl. E.-B. Nr. 1024). Auch bei Weisen des 17. Jahrhunderts findet sich die Spaltzeilenbildung (z. B. E.-B. Nr. 1058 und 1059). Im Durchschnitt erweitern die für einen Vergleich in Betracht kommenden deutschen Weisen den Nachsatz durch Wiederholung der ganzen dritten Singzeile auf anderer Tonstufe zu einem dreizeiligen Gebilde. Man muß also hier genau scheiden zwischen dem fünfzeiligen deutschen Formtyp $A\ A^3\ B\ B^V\ A$ bzw. $A\ B\ C\ C^V\ A\ (D)$ und dem mährisch-böhmischen (auch ungarischen[1]) Typ $A\ A^3\ B\left(=\frac{b^1+b^2}{2}\right)\ A$, der vierzeilig ist und in der dritten Zeile die besprochene Spaltzeilenbildung hat. — Die Motivspaltung in der dritten Singzeile scheint also eine ausgesprochen national böhmisch-mährisch-slowakische Sonderbildung zu sein, und es verwundert nicht, daß unsere Sld-Weise in den jüngeren Fassungen dieses Raumes nach dem dort geläufigen Vorbild umgesungen wurde.

Wenn auch dieser Melodietyp seinen Schwerpunkt im böhmisch-mährischen Raum hat, so ist es doch natürlich, daß bei dem lebhaften Kulturaustausch, der zwischen den im Karpatenraum siedelnden Völkerschaften stattfand, sich ein-

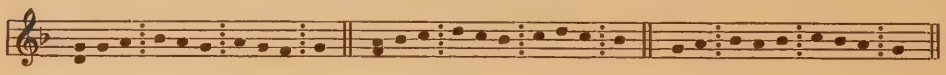
[1]) Vgl. B. Bartók, Das ungarische Volkslied 1925 S. 48. Bartók vermutet dort mit Recht, daß Melodien mit diesem Aufbau in der ungarischen Bauernmusik slowakischem Einfluß zugeschrieben werden könnten.

zelne Vertreter dieses Typs auch nördlich der Karpaten und weiter im Osten feststellen lassen. Ein Beleg aus dem galizischen Lemkengebiet wurde nach Kolessa schon oben unter Nr. 7 wiedergegeben. Dazu gehört auch die in Beuthen vor 1905 aufgezeichnete ostjüdische Volksweise 'Mo-os zur'[1]). Die drei Belege aus der gleichen Sammlung von Kolessa Nr. 221a und b sowie Nr. 222, auf die mich E. Seemann[2]) freundlicherweise verweist, dürften schon einem Nachbartyp angehören. Kolessa stellt a. a. O. S. 456 diese drei Fassungen mit einer Anzahl von Belegen zusammen, die in verschieden starkem Grade mit unserer oben abgedruckten Weise Nr. 10 (Bartoš-Janáček Nr. 389) verwandt seien; darunter findet sich auch Fassung Nr. 5 (Sušil Nr. 615). Die von ihm angeführten Belege stehen aber unserem Melodietyp ferner: es handelt sich eben doch um einen Nachbartyp. Ein Beispiel, O. Kolberg, Pokucie Bd. 1, Krakau 1882, S. 115, Nr. 21, möge dies zeigen:

Während also diese Fassung nur einem Nachbartyp angehören kann, muß man die folgende ostoberschlesische Weise (Jan Bystroń, Pieśni ludowe z polskiego Śląska, Bd. 1, Krakau 1934, S. 27, Nr. 9 B) zwar noch dem Sld-Typ zurechnen, jedoch ist mit ihr die Grenze einer eindeutigen Verwandtschaft mit unserem Typ erreicht[3]):



Schon oben wurde auf das hohe Alter des Sld-Typs hingewiesen. In dem Aufsatz von B. Maerker, 'Gregorianischer Gesang und deutsches Volkslied'[4]), findet sich nun die gregorianische Urform des dem Vordersatz des Sld-Typs zugrunde liegenden Modells, und zwar in der Memorierformel des 1. Tones (Maerkers Typus C, a. a. O. S. 121). Wir geben von den beiden Tonhöhen dieser Formel nur die Tonhöhe, die für unseren Fall in Betracht kommt:



[1]) Abgedruckt JbfVf 4, 99 Nr. VIII.

[2]) Erich Seemann möchte ich auch hier danken für wertvolle Hinweise aus mir zur Zeit meist nicht zugänglichen Werken. Darüber hinaus verdanke ich ihm die Melodieabschriften aus Kolessa, Jindřich und Bystroń.

[3]) Eine litauische Weise bei O. Kolberg, Pieśni ludu litewskiego, Krakau 1879, S. 56 Nr. 54 hat noch die Überhöhung der zweiten Singzeile in die Tonikaparallele, ihr Melodieverlauf hängt jedoch mit dem Sld-Typ nur noch durch unsere oben abgedruckte Fassung 11, die ihr in Linienführung und Aufbau nahe kommt, zusammen.

[4]) JbfVf 7 (1941), 71ff. Hier besonders S. 120—123.

Maerker bringt dazu fünf Volksliedbelege (unsere Fassungen Nr. 13, 14, 19 sowie die beiden von mir im JbfVf veröffentlichten Belege Malát und Baer), übersieht dabei jedoch den Zusammenhang mit der Sld-Weise der Ballade 'Frau von Weissenburg'. Die oben wiedergegebene dreizeilige Formel weicht zwar in manchem von der Struktur der Sld-Weise ab, sie gibt uns aber einen Anhaltspunkt dafür, nach welchem Schema deren jüngere Fassungen umgebildet wurden. Der Ersatz des Unterganztonschlusses durch den Tonikaschluß in der ersten Singzeile, die Verdrängung des phrygischen Schlusses in der zweiten durch den Tp-Schluß ist also nicht nur neuerem Stilempfinden zuzuschreiben oder nationale Eigenart, sondern findet sich schon im Volksgesang der ältesten Zeit. Die dritte Singzeile ist ohne Formelvorbild. Liegt darin der Grund, weshalb sich diese Zeile so leicht nach einem anderen Modell umgestalten konnte[1])? Auffallend ist die Ähnlichkeit des Melodiebogens der Schlußzeile in der oben wiedergegebenen Memorierformel mit dem von Sld.

Fassen wir nun die Beobachtungen zusammen, so zeigt es sich, daß von der Sld-Weise offenbar zwei Typen ausgehen: ein deutscher, der im rheinisch-flämischen Raum beheimatet ist, und die ganzheitlich geschwungene Linienführung von Sld bewahrt hat (melodischer Typ) und ein Typ, der vorwiegend im böhmisch-mährischen Raum wurzelt, aber auch Ausläufer im wendischen Gebiet, im Karpatenraum und in Ostoberschlesien hat. Ihn kann man wohl am besten als rhythmischen Entsprechungstyp bezeichnen. Die Sld-Weise konnte deshalb in dem fremden Raum bis in die jüngste Vergangenheit hinein lebendig bleiben, weil sie bei ihrer Wanderung nach dem Osten auf einen Typ stieß, der, wenn nicht in seiner Ganzheit, so doch in seinen Teilen (besonders im Vordersatz) aus ähnlich gearteten Melodieformeln, wie sie Sld bringen, zusammengesetzt ist. Diese Formeln aber gehen ebenso wie die Formeln des deutsch-flämischen Typs bis auf den gregorianischen Gesang zurück, der sich wiederum nach den neuesten Forschungen zu einem Teil aus alteuropäischem Volksgut[2]) speiste.

Damit ist aber bewiesen, daß Sld nicht eine individuelle Einzelmelodie ist, sondern eine typische Gemeinschaftsweise, deren Bausteine bis in frühgeschichtliche Zeit zurückreichen und sich über die Jahrhunderte hinweg bis in die jüngste Vergangenheit hinein durch mündliche Überlieferung sowohl im böhmisch-mährisch-karpatischen Raum wie im rheinischen und flämischen Kulturgebiet erhalten haben.

2. Die Mollweise der deutschen Ostkolonisten.

Nach Erscheinen des ersten Bandes des Volksliedwerkes sind zur Weissenburg-Ballade zwei Fassungen einer Mollweise in den deutschen Kolonistengebieten des Ostens aufgezeichnet worden. Die eine fand Robert Klatt im Kreis Hermannsbad, Polen[3]), die andere, bisher unveröffentlicht, hielt Christel Weiß 1941 im

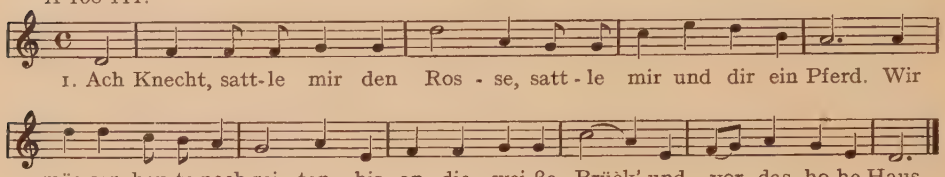
[1]) Die dritte Singzeile ist bei Volksweisen häufig starken Wandlungen unterworfen. Vgl. a. die unter 2 behandelte Moll-Weise der deutschen Ostkolonisten (S. 123ff.).

[2]) Es spricht viel dafür, daß die Formeln des deutsch-flämischen Typs dem altgermanischen Kulturkreis entstammen.

[3]) Erstabdruck bei Klatt u. Horak, Die Frau von Weissenburg in: Deutsche Monatshefte 9 (1942/43), 329ff. Dort ist noch eine weitere, leider nicht wiedergegebene Aufzeichnung a. d. Krs. Radzymin (Warschauer Land) angeführt, die der Fassung aus Hermannsbad sehr nahe stehen soll.

Kreis Kutno nach dem Gesang einer aus der deutschen Kolonie Copza, Wolhynien, stammenden 36jährigen Bäuerin fest. Zunächst sei diese letztere Fassung hier im vollen Wortlaut wiedergegeben.

A 168 111.



2. Und als sie an die weiße Brück' kamen
und vor das hohe Haus,
da stand die junge Frau schöne
:/: und schaut zum Fenster hinaus. :/:

3. Guten Morgen, du junge Frau schöne,
ein guter Tag sei dir.
Wo hast du deinen Herren,
:/: der heute sterben soll. :/:

4. Er ist nicht hier, er ist nicht dort,
er liegt auf jener Heid,
er ist auf jener Heid
:/: mit seinen drei Hunden so breit. :/:

5. Ach Knecht, sattle mir den Rosse,
sattle mir und dir ein Pferd,
wir müssen heute noch reiten
bis an die grüne Heide
und vor die hohe Lind.

6. Als sie an die grüne Heide kamen
und vor die hohe Lind',
da lag der junge Herr schöne
:/: mit seinen drei Hunden so breit. :/:

7. Guten Tag, du junger Herr schöne,
ein guter Tag sei dir,
du sollst nicht länger leben
:/: wie diesen halben Tag. :/:

8. Wenn ich nicht länger leben soll
wie diesen halben Tag,
so bitt ich Gott den Herren,
:/: daß meine Seele in den Himmel
kommen mag. :/:

9. Was zog er aus seiner Scheide?
Ein Schwert so scharf gespitzt,
er erstach den jungen Herrn schöne,
:/: das rote Blut rausspritzt. :/:

10. Ach Knecht, sattle mir den Rosse,
sattle mir und dir ein Pferd.
Wir müssen heute noch reiten
bis an die weiße Brück'
und vor das hohe Haus.

11. Als sie an die weiße Brück' kamen
und vor das hohe Haus,
da stand die junge Frau schöne,
:/: zum Fenster schaut sie 'naus. :/:

12. Guten Tag, guten Tag, junge Frau
ein guter Tag sei dir. [schöne,
Nun haben wir das vollendet,
:/: was du befohlen hast. :/:

13. Da fing sie's an zu reuen,
sie fiel auf ihre Knie
und schrie zu Gott im Himmel:
:/: wär jetzt mein Mann doch hier! :/:

14. Was zog er aus seiner Tasche?
Dreitausend Dukaten Gold.
'Nimm hin, du Mannesverleugnerin,
:/: und kauf deinen Kindern Brot!' :/:

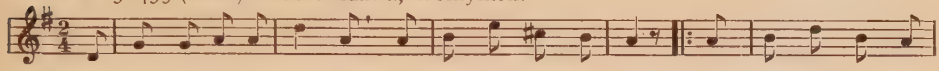
Wie die unten folgende Zusammenstellung zeigt, sind die Aufzeichnungen Klatt und Weiß zwei Fassungen der gleichen Melodie. Der Nachsatz der Fassung Weiß ist offenbar von einer anderen Melodie beeinflußt, wie besonders die dritte Singzeile zeigt. Dieser folgt eine Einschubzeile, die den Nachsatz zu einem dreizeiligen Gebilde erweitert. Im Hinblick auf die vierzeilige Strophenform dürfte die Textwiederholung der dritten Zeile in diesem Einzelfalle darauf schließen

lassen, daß die dritte Singzeile und die ihr folgende Einschubzeile der Weise ursprünglich nicht angehört haben können.

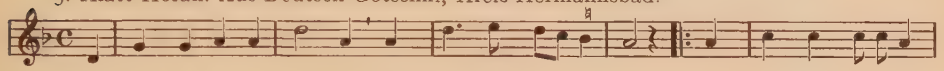
Dieselbe Weise, wie sie in den Aufzeichnungen Klatt und Weiß vertreten ist, findet sich in zwei weiteren Fassungen, die von Lück zwischen 1926 und 1934 aufgezeichnet wurden. Beide gehören zur Graserin-Ballade (E.-B. Nr. 71). Diese vier Belege sind in der folgenden Tabelle zum Vergleich zusammengestellt:

1. Weiß.

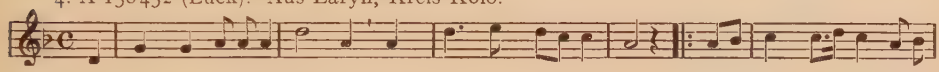
2. A 158453 (Lück). Aus Gnidawa, Wolhynien.



3. Klatt-Horak. Aus Deutsch-Gotschki, Kreis Hermannsbad.

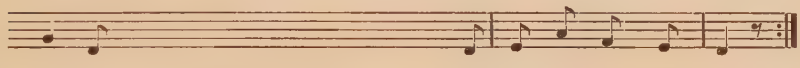


4. A 158452 (Lück). Aus Laryń, Kreis Kolo.

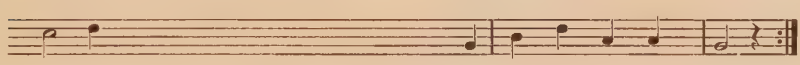


1.

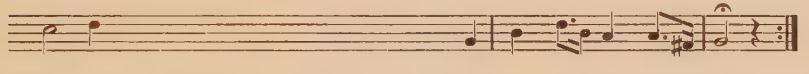
2.



3.



4.



Die enge Verwandtschaft der vier Fassungen ist offenbar. Wichtig ist dabei, daß die beiden aus Wolhynien stammenden Belege Nr. 1 und 2 auch im Nachsatz, von der Einschubzeile in 1 abgesehen, weitgehend übereinstimmen. W. Wiora[1]) hat die Belege 2 und 4 mit je einer Fassung aus Lothringen ('Ich hör mir ein Sichelein rauschen')[2]) und aus Schlesien ('Die Graserin') zusammengestellt und zeigt in einleuchtender Weise die innere Verwandtschaft seiner vier Fassungen, zu denen nun noch unsere Belege 1 und 3 kommen. Hoffm.-Ri. Nr. 255 I (= Wiora a. a. O. S. 39 Fassung 3) gehört in seinem Nachsatz ebenfalls zu unserer Gruppe, und zwar zu den Fassungen Nr. 1 und 2. Ob dieser Nachsatz tatsächlich mit dem zweiten Teil der Weise 'Ich sach mir einen blauen Storchen' (Basler Hs. von 1544 = E.-B. 71b I) zusammenhängt, wie Wiora S. 38f. vermutet, erscheint mir angesichts der geringen gemeinsamen Merkmale fraglich. Um so mehr dürfte

[1]) In seinem Buche, Die deutsche Volksliedweise und der Osten (Wolfenbüttel und Berlin 1940), S. 38ff.

[2]) Pinck 1, 195.

sein Hinweis auf eine Verwandtschaft zwischen der durch Forster und Werlin überlieferten Weise von 'Ich hör mir ein Sichelein rauschen' (E.-B. Nr. 678) und unseren Fassungen berechtigt sein.

Die ostdeutsche Mollweise ist dreimal mit dem 'Graserin'-Text, zweimal zur Frau von Weissenburg und einmal zum Liebeslied 'Ich hör mir ein Sichelein rauschen' belegt. Die Frage erhebt sich daher, welchem der drei Lieder sie ursprünglich angehört hat. Für die Weissenburg-Ballade dürfte sie von vornherein ausschalten, denn deren beide alte Weisen (Sld und Brotuff) haben offenbar keine inneren Beziehungen zu ihr[1]). Aber auch eine ursprüngliche Zugehörigkeit zur 'Graserin'-Ballade erscheint fraglich. Ein Zusammenhang mit der obengenannten 'Blaustorchen'-Melodie ist zu wenig greifbar, und eine andere alte 'Graserin'-Weise ist nicht überliefert. Wahrscheinlich stammt unsere Weise doch aus einer Wurzel, der die 'Sichelein'-Melodie zum mindesten sehr nahesteht. Auch die Gesamthaltung ist weniger balladenmäßig als lyrisch. Die Übernahme der Weise von einem dem 'Sichelein'-Kreis verwandten Liede zur 'Graserin' ist psychologisch dadurch gegeben, daß in beiden Liedern die Sichel eine Rolle spielt. Von der 'Graserin'-Ballade dürfte dann die Übernahme auf die 'Weissenburg'-Ballade erfolgt sein.

3. Die Fenstergang-Weise.

Deutsche Monatshefte 9, 332. Kreis Waldrode, Warthegau.

Außer der eben besprochenen Mollweise drucken Klatt und Horak a. a. O. auch diese Weise ab. Sie ordnen das Lied aber fälschlich der Ballade von der Frau von Weissenburg zu. In Wirklichkeit gehört es eindeutig mit Weise und Text zu dem Liederkreis 'Der Fenstergang' (E.-B. Nr. 818). Den beiden Aufzeichnern ist der Zusammenhang mit diesem Liede natürlich ebenfalls nicht entgangen, nur deuten sie ihn unrichtig. Das Liebeslied hat in der Fassung Klatt-Horak (a. a. O. S. 330f.) nur die beiden Anfangsstrophen der Ballade als Strophe 5 und 6 übernommen. Die übrigen sieben Strophen, darunter einige angehängte Wanderstrophen, gehören dem Liebeslied an. Es handelt sich also keineswegs um eine Fassung der Ballade, sondern um eine solche des Liebesliedes. Dies bestätigt auch die Weise,

[1]) Die Meinung von Klatt u. Horak a. a. O., daß ihre Weise mit Sld zusammenhänge, ist unhaltbar. Keines der wesentlichen Kennzeichen von Sld, wie z. B. der Unterganztonschluß in Singzeile 1 und 3, findet sich in der Fassung Klatt. Diese läßt sich also keinesfalls trotz einiger äußerlicher Zufallsgleichheiten mit Sld in Beziehung bringen. Auch Wiora (a. a. O.) ist offenbar dieser Meinung. Vgl. a. den völlig andersgearteten Verwandtschaftskreis von Sld in der Tabelle oben S. 118f.

die in allen Fassungen des Liebesliedes, in keiner einzigen aber der Ballade überliefert ist. Freilich ist die Weise eine ausgesprochene Wandermelodie, die sich bei zahlreichen anderen Liedern findet.

Kennzeichnend für sie ist eine dreizeilige Kernweise, vor deren Schlußzeile sich ein zweizeiliger Kehrreim mit verschieden geformtem, stets aber sequenziertem Zweitaktmotiv einschiebt. Einige ihrer Fassungen seien hier aufgezählt:

'Es ritt ein Gsell spazieren' (= 'Fenstergang'): Hoffm.-Ri. Nr. 57 III und 58 (= E.-B. 818a), Erk-Irmer 1, 2 Nr. 13, Ditfurth 2 Nr 158. — 'Es welken alle Blätter': Zoder in ZVfVkde 18 (1908), 404 Nr. 47 und 48, Roese Nr. 14, Heeger-Wüst Nr. 30, Zupfgeigenhansl S. 142 und öfters. — 'Da draußen auf dem weißen Feld': Bender, Oberschefflenzer Vldr Nr. 184. — 'Zu Straßburg an dem Rheine' ('Gesellenübermut'): Grolimund, Solothurn Nr. 84. — 'Zu Frankfurt an der Brücke' ('Weißmutter'): E.-B. 1798 (Text 213a). — 'Es wollt ein Schneider wandern': E.-B. 1632. — 'Es spielt ein Ritter mit seiner Magd': Deutsche Volkslieder 3, 1 S. 58ff. (insbesondere Fassung 75 auf S. 59.) Vgl. dort auch die Bemerkungen zu unserer Weise auf S. 58ff. — Verwandte Weisen: 'Es wollt ein Mägdlein Wasser holen': E.-B. 117e III (vierzeilig ohne Kehrreim). — 'Es war einmal eine Müllerin': E.-B. 156b Mel. 2 (nur Kehrreim). — 'Ich wollt ein Bäumlein steigen': E.-B. 527a und c, Mel. 2 (nur Kehrreim).

Bei dieser weiten Verbreitung der Weise ist es unmöglich, ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem bestimmten Liede festzustellen. Mit gutem Recht lassen auch die Bearbeiter der 'Deutschen Volkslieder' (3 S. 57/59) diese Frage unbeantwortet.

Der Anlaß, weshalb die beiden Anfangsstrophen der 'Weissenburg'-Ballade in die 'Fenstergang'-Fassung der deutschen Ostkolonisten eingedrungen sind, könnte ein musikalischer gewesen sein. Die Textfassung, die Klatt und Horak (a. a. O. S. 329f.) zu ihrer Mollweise (s. o. S. 125 Fassung 3) bringen, ist mit der Fassung Büsching-von der Hagen (Deutsche Volkslieder 1, 306 Fassung 4) inhaltlich eng verwandt. Die Strophen 1—12 entsprechen sich völlig, die Strophen 13 und 14 (= Klatt-Horak Str. 15 und 13) sind vertauscht. Die Strophe 14 von Klatt-Horak ist Einschub. Die Weise, die Büsching und von der Hagen überliefern, ist stilverwandt mit der 'Fenstergang'-Weise. Diese Verwandtschaft führt sogar zu einigen Gemeinsamkeiten in der Linienführung des Vordersatzes, besonders der zweiten Singzeile. Vielleicht haben diese musikalischen Zusammenhänge zur Übernahme der beiden Balladenstrophen in das Liebeslied geführt.

'Wohlauf, gut G'sell, von hinnen!'

Ein Beispiel deutsch-französischer Liedgemeinschaft um 1500.

Von Helmuth Osthoff.

Mit dem Ruf 'Wohlauf, gut G'sell, von hinnen!' heben zwei inhaltlich abweichende, im Versbau übereinstimmende altdeutsche Lieder an, von denen das eine mit der Fortsetzung 'meins Bleibens ist nimmer hie' samt seiner prägnanten Dur-Weise erhebliche Verbreitung fand, während das andere mit dem Anschlußvers 'Schlag um und weit hindan'[1]) keine allgemeinere Bedeutung gewonnen hat. Hier soll nur von dem ersteren gehandelt werden, das in dichterischer und musikalischer Hinsicht zu den schönsten Scheideliedern gehört, die uns aus dem 15. und 16. Jahrhundert als später Nachklang minnesängerlicher Liedkunst überliefert worden sind. Es umreißt in zart affektvoller Art die Abschiedsempfindungen zweier Liebenden, wobei der Vers 'Das Mägdlein an der Zinnen lag'[2]) gleich so mancher spätmittelalterlichen Ballade das Bild einer Burg erstehen und den ritterlichen Hintergrund durchschimmern läßt. Seinem poetischen Wesen nach kann das Gebilde nur in eingeschränktem Sinne als 'Volkslied' gelten. Verse wie die folgenden der zweiten Strophe:

Ich kann nicht mehr geschweigen,
Es glag mir nie so hart,
Daß ich trag heimlich Leiden
Gegen ei'm Fräulein zart

rücken es ebenso wie die reflektierende Verknüpfung der zweiten und dritten Strophe durch den Begriff der (Schicksals-)Gewalt — 'Gewalt, du bist mein große Pein, weh der dich tragen muß! Du übest gen mir solchen Schein, mein Leid war nie so groß...' — mehr in die Nähe der höfisch-patrizischen Lyrik, welche sich im Bereich der musikalischen Quellen so stark mit den ausgeprägteren Volksliedern vermischt. Andererseits enthält der schlicht gefügte Text (Achtzeiler mit Kreuzreimen) in Motivik, einzelnen Sprachwendungen und Formelhaftigkeiten so viel an nicht ständisch gebundenen Zügen, daß die weite Verbreitung und das Volksläufigwerden des Liedes mit seiner prächtigen Weise vollauf begreiflich erscheint. Dazu gehört vor allem die Betonung des Jahreszeitlich-Naturhaften in der ersten Strophe:

Wohlauf, gut G'sell, von hinnen!
Meins Bleibens ist nimmer hie,
Der Mai der tut uns bringen
Den Veiel und grünen Klee.
Vor'm Wald da hört man singen
Der kleinen Vöglein G'sang,
Sie singen mit heller Stimme
Den ganzen Sommer lang.

---

[1]) Forster III (1549 Nr. 35. Auch in den Auflagen von 1552 und 1563. Tonsetzer: Joh. Leonhard von Longenau. Melodie später bei J. Th. Freigius, Paedagogus, Basel 1582, S. 204.

[2]) Strophe 4 des Abdrucks bei Böhme, Altd. Liederbuch (Nr. 260a). Uhland fand sie in einem anderen Lied (Frankfurter Liederbuch), dem sie nicht gehört. Vgl. E.-B. II S. 557.

und das feinsinnig hier anknüpfende Motiv der vierten Strophe: 'in rechter Lieb und Treue warf sie zwei Kränzlein raus, das eine war von Veiel, das ander von grünem Klee'.

Steht somit das Lied, textlich betrachtet, als Typus auf der Grenze von Kunstlyrik und Volkslied, so berechtigen Art und Umfang seiner Verbreitung, aber auch von der musikalischen Seite her gewonnene Einsichten dazu, es als Volkslied anzusprechen. Die Traditionsreihe des Liedes eröffnet Heinrich Isaac, der berühmte niederländische Komponist am Hofe Kaiser Maximilians I. Zwei seiner Tonwerke tragen das Zeichen 'Wohlauf, gut G'sell, von hinnen': eine dreistimmige Instrumentalphantasie[1]) (sog. 'Carmen'), bei welcher die Melodie vornehmlich den Diskant beherrscht, und eine sechsstimmige Messe[2]) von stark instrumentalem Gepräge; eine weitere vierstimmige Messe Isaacs ohne nähere Bezeichnung[3]) benutzt nach H. Birtner denselben Tenor. Die genannten Kompositionen dürften in dem Zeitraum 1490—1510 entstanden sein. Das Lied mag damals schon volkstümlich gewesen sein und deshalb neben rein musikalischen Gesichtspunkten den Tonsetzer gefesselt haben, hat doch Isaac auch seiner 'Missa Carminum' und manchem anderen Stück seiner instrumentalen Kammermusik die Melodien weitverbreiteter deutscher Volkslieder zugrunde gelegt. Für 1529 läßt sich bereits eine geistliche Parodie[4]) mit dem Anfang 'Wohlauf mein Seel von hinnen! Meins Bleibens ist nit mehr' nachweisen. 1540 erscheint eine anonyme vierstimmige Bearbeitung in Forsters zweiter Liedfolge (Nr. 18), aufschlußreich einmal deswegen, weil Forster gerade in diesem Teil betont volkstümliches Singgut vereinigt hat, zum anderen auch insofern, als hier vom Text nur die erste Strophe gegeben und das übrige als bekannt vorausgesetzt wird. Es folgt die Quodlibet-Sammlung des Wieners Schmeltzl von 1544, wo das Lied in Satz Nr. 7 (II. Teil, Baß) und Nr. 19 (Schluß der Tenorstimme) zitiert wird. Weiter begegnen wir ihm mit seiner angestammten Melodie in einem Satz Caspar Othmayrs bei Forster III 1549 (Nr. 65). Im 17. Jahrhundert erscheint die Melodie noch einmal bei Werlin (Liederhandschrift von 1646; Staatsbibl. München Codd. germ. 3636—3642, fol. 2487/88) zu dem geistlichen Text 'Est Virgo coeli rore'. Die deutsche Überlieferung ist damit freilich noch nicht erschöpft. Nur handelt es sich bei den weiteren Quellen, soweit ich sie nachzuprüfen vermochte, um kernweisenlose Sätze im 'neuen' Stil — Jacob Meiland, Neue auserlesene Teutsche Gesänge, Frankfurt a. M. 1575 Nr. 4 sowie Erasmus Widmann, Musikalischer Studentenmut, Nürnberg 1622 Nr. 35 — oder um rein textliche Belege in Fliegenden Blättern, Liederhandschriften u. a.[5]). Auch in die Lautenmusik hat das Lied Eingang

[1]) Wien, Nationalbibl. Ms. 18810 (geschrieben 1524); München, Univ.-Bibl. Cod. Mss. 328—331. Abdruck in Denkmäler d. Tonkunst in Österreich XIV, 1 (E 40), hrsg. von Johannes Wolf.

[2]) München, Staatsbibl. Mus.-Ms. 3154. Es ist die gleiche süddeutsche Sammelhandschrift, welche auch die Melodie zur Tannhäuserballade in der frühesten Fassung bietet. Die Messe ist nach Jeppesen hier zweimal überliefert, fol. 179 bzw. 456. Für die vorliegende Studie wurde die Lesart fol. 179r—196r benutzt.

[3]) Mailand, Domarchiv, Kod. 2267 (Libr. 3), fol. 87v—98r (gez. 'Enricus Isaack'). Vgl. K. Jeppesen, Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano. Acta musicologica III (1931) S. 14ff.

[4]) Vgl. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied III, 798, und Böhme, Altd. Liederbuch, S. 339.

[5]) 1574 Niederrhein. Liederhs., Berlin, Pr. Staatsbibl., Nr. 5. — 1582 Ambraser Liederbuch, Nr. 54. — Berliner Liederbuch, Nr. 106. — 1591 Korber, Nr. 52 (Bolte). — Fl. Bl.

gefunden, wie das Liederbuch des Peter Fabricius[1]) aus der Zeit 1605—1608 beweist. Überblicken wir das Quellenmaterial, so ergibt sich für 'Wohlauf, gut G'sell, von hinnen' eine stattliche Verbreitung und ein zähes Fortleben, selbst über den Zeitpunkt hinaus, da die alte Melodie von den musikalischen Bearbeitern schon nicht mehr berücksichtigt wurde.

In der musikalischen Traditionsreihe kommt Isaacs Messe die größte Bedeutung zu, weil sie die Weise an mehreren Stellen in vorzüglicher Klarheit und Schlichtheit überliefert. Der wenig kunstvolle Satz in Forster II 1540 bietet die Melodie in verzerrter Gestalt, so daß Böhme (Altd. Liederbuch) mit Recht auf ihren Abdruck verzichtete und sich an die Fassung Othmayrs (Forster III 1549) hielt, die aber auch, wie noch zu zeigen sein wird, keineswegs der ursprünglichen Form entspricht und nur als späte Variante Interesse verdient.

Das Bild der Überlieferung weitet sich nun aber noch nach einer ganz anderen Seite, und zwar nach Frankreich bzw. Burgund hin aus. Den ersten Hinweis darauf verdanke ich einer Bemerkung Glareans in seinem 'Dodekachordon' von 1547. In diesem bahnbrechenden Werk[2]) demonstriert der musikliebende gelehrte Verfasser bekanntlich das System der Kirchentonarten einschließlich des Jonischen (Dur) und Äolischen (Moll) an Hand zahlreicher Tonsätze aus der Musikliteratur der Hochrenaissance[3]). So bringt er im 23. Kapitel des III. Buches, zur Erläuterung der hypojonischen Tonart, von Josquin, dem angesehensten Komponisten der Zeit um 1500, einen vierstimmigen Satz, dessen lateinischer Text 'O Jesu, fili David' dem Neuen Testament (Matth. XV, Vers 22—28: Heilung der Tochter des kananäischen Weibes) entstammt. Dazu schreibt Glarean, daß die 'äußerst liebliche Komposition' eine auf deutschem wie französischem Sprachgebiet ('vulgo linguae Germanicae ac Gallicae') heimische Weise in sich berge. Die Stelle sei in Bohns Übersetzung hier wiedergegeben:

'Diesem haben wir zwei Beispiele des Jodocus [= Josquin] beigefügt, von denen das erste [O Jesu, fili David] einem germanischen und gallischen Volksliede entnommen und sehr lieblich ist. In demselben sind der Cantus und der Tenor, gleichsam durch ein Joch aneinandergekoppelt, durch zwei Tempora [= 2 Mensuraltakte] voneinander getrennt, und indem sie durch 10 Klauseln [= Kadenzen] recht schön gegliedert sind, schreiten sie mit einer solchen Miene und mit einem solchen Staate einher wie ein seine Braut führender Bräutigam, so daß sie als ein Paar erscheinen. Der Alt und der Baß leiten sie zierlich ein, begleiten sie und beteiligen sich so am Spiele, daß man sie für Musikanten halten könnte, die zur Hochzeit gezogen sind.'

Den frühesten Neudruck erlebte dieser Josquin-Satz in Hawkins 'History of Music' (1776) II, 467. In neuerer Zeit brachten ihn die 'Losen Blätter der Musikantengilde'[4]). Als ich ihn 1934 in Blumes 'Chorwerk'[5]) mit Differenzierung der

---

Nürnberg o. J. bei Val. Neuber (Uhland 64). — Heidelberger Hs. 343, Bl. 138b (A. Kopp, Volks- und Gesellschaftslieder des XV. u. XVI. Jh., 216f. Nr. 197). — Um 1600 fl. Bl. bei Wilh. Ross, Magdeburg. Berlin, Pr. Staatsbibl. Ye 776. — 1618 Erfurter Liederbuch, Nr. 54 (Uhland 64). — Vgl. zu den genannten Quellen M. E. Marriage in 'Georg Forsters Frische teutsche Liedlein'. Neudrucke deutscher Literaturwerke, Halle a. S. 1903, S. 252.

[1]) Kopenhagen, Kgl. Bibl., Thottske-Sammlung 40, Nr. 841: das Lied erscheint hier in Nr. 95.

[2]) Neuausgabe (deutsch) von Peter Bohn in 'Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung', Jahrg. 16—18 (1899).

[3]) Vgl. A. Schering, Die Notenbeispiele in Glareans Dodekachordon. Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft XIII (1911/12), S. 569.

[4]) Heft Nr. 66, Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel.

[5]) Heft 30 ebda.

Vokal- und Instrumentalstimmen nebst deutscher Übersetzung des Textes vorlegte, konnte ich schon darauf hinweisen, daß die Melodie des Kanons mit der Melodie von 'Wohlauf, gut G'sell, von hinnen' identisch sei, womit die erste Hälfte von Glareans Behauptung ihre Aufklärung gefunden hatte, wußte aber für den weiteren Hinweis, daß die Weise auch mit französischem Text verbreitet sei, keinen Beleg namhaft zu machen. Weitere Nachforschungen wiesen dann auf die richtige Spur und erbrachten die volle Bestätigung dessen, was Glarean in seinem Werk behauptet. Das Ergebnis sei gleich vorweggenommen: die Melodie von 'Wohlauf, gut G'sell' entspricht der Chanson-Weise 'Comment peult avoir (hauer) ioye', für die ich einstweilen folgende Quellen aus der Zeit um 1500 und später anzuführen vermag[1]):

A. Josquin: *Coment peult hauer ioye*, 4st.

I. Drucke.

a) Petrucci. Canti B. Venedig 1501. Fol. 22. Vier Stimmbücher[2]).
b) Diskantheft ohne Ort und Jahr (10 × 5 cm). Paris, Bibl. nationale, Réserve Vm⁷ 504. Druck I, Nr. 17 (ohne Autorangabe).[3])
c) Spinaccino, Intabulatura de Lauto. Libro secondo 1507 (Petrucci, Venedig), fol. 19[4]).

II. Handschriften.

a) Rom, Archivio della Cappella Giulia: 'Medici-Kodex'. Papierhs. aus dem Anfang des 16. Jahrh. (23,1 × 12 cm) in gepreßtem Ledereinband. Fol 5.
b) Florenz, Bibl. Nazionale: Centr. XIX, 11, 178, Nr. 28.

B. Heinrich Isaac: *Coment poit auoir yoye*, 3st.

Rom, Archivio della Cappella Giulia, Medici-Kodex (s. A. Josquin IIa). — Neudruck: Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIV, 1, S. 66 (E 6).

C. Anonym.

a) Paris, Bibl. nat. Rés. Vm⁷ 504, Druck III, Nr. 50 (Textmarke 'Comment').
b) London, Brit. Museum, Add. Ms. 35087, fol. 37 v.: *Coment peult auoir yoye* 3 *v. Contratenor Jo. de Vyzeto. In diatessaron.* (Nicht mit B identisch.)
c) Florenz, Bibl. Naz. Hs. XIX, 164—167. Zitat der Chanson in der Altstimme, welche zu Anfang singt: *Ognun fugha et pigli scampo.* Die Lesart der Melodie steht der Fassung in Isaacs Messe am nächsten.
d) Cambrai, Bibl. de la Ville, Ms. 18 (20). Chorbuch des 16. Jh. mit Messen von Josquin, Isaac, Pipelare u. a. Missa 'Comment peult avoir joye', 4 voc. Vgl. die Gesamtausgabe der Werke Josquins (A. Smijers), 12. Lieferung (Missa Gaudeamus), S. VI.

---

[1]) Für einzelne Quellenhinweise bin ich Johannes Wolf (†) und Dr. Knud Jeppesen zu Dank verpflichtet.

[2]) Bologna, Liceo filarm. Unicum (defekt). Nach damaliger Zeitzählung rechnete das Jahr 1501 vom 11. April bis 26. März. Der mit dem 5. 2. 1501 datierte Druck fiele also nach unserer Rechnung in das Jahr 1502. — Ein vollständiges Exemplar der zweiten Ausgabe, datiert Venedig 4. 8. 1503, besitzt die Bibliothek des Conservatoire de Musique in Paris.

[3]) Der Sammelband Paris, Bibl. nat. Rés. Vm⁷ 504 umfaßt drei verschiedene Diskantdrucke (sämtlich Unica) ohne Titel und Register mit dem alten Bibliotheksstempel: 'Jeh. Jacob Graaf Nahuys' nebst Wappen. Heft I enthält Stücke mit französischen und niederländischen, Heft II nur solche mit niederländischen, Heft III Kompositionen mit deutschen, lateinischen, französischen und italienischen Textmarken. Der Notendruck entspricht dem von Haultin um 1530 erfundenen Verfahren. Die spärlichen deutschen Stücke sind folgende: *Der Hund mir vor dem Licht umgaht; Das lang; Wach uff, mein Hort; Wir glauben; O Herre Gott, begnade mich; Ich stund an einem Morgen; Es kommt ein selige Zeit.*

[4]) Exempl. Pr. Staatsbibl. Berlin.

Zu dieser Quellenübersicht sei folgendes bemerkt. Die Stücke A Ib und c sowie A IIa gehen auf den Satz von Josquin (A Ia) zurück, welchen Petrucci in seinen Canti B erstmalig druckte. Das Stück unter A IIb (Florenz) mit der Bezeichnung 'Josquin Comen pot(!) aver yoye' (3 v.) vermochte ich noch nicht nachzuprüfen. Ca (keine Cantus-firmus-Stimme) ist eine von den unter A und B aufgeführten Sätzen Josquins und Isaacs unabhängige Bearbeitung mit klar erkennbarer Verwertung der Weise. Cb (London) konnte noch nicht verglichen werden. Die unter A Ia und b genannten Drucke enthalten noch einen weiteren Satz mit der Textmarke 'Comment peult', der jedoch eine andere, und zwar dorische Melodie benutzt.

Für die nähere Untersuchung bieten sich die Lesarten bei Josquin und Isaac an. Bevor in diese eingetreten wird, muß für Glareans Abdruck eine nicht unwesentliche Feststellung getroffen werden. Glareans Notenbeispiele sind, was die Texte anbetrifft, eine nur mit Vorsicht zu benutzende Quelle. Seiner humanistischen Einstellung entsprechend hat er bei manchem Stück die originalen nichtlateinischen Verse durch einen inhaltlich ganz verschiedenen lateinischen Text ersetzt. Er beschreibt sein Verfahren im Zusammenhang mit Adam von Fuldas Lied 'Ach hülf mich Leid und sehnlich Klag', dem er die selbstverfaßten Verse 'O vera lux et gloria' usw. unterlegte[1]). Das Lied 'Aus Herzens Grund' erhielt den Text 'A furore tuo, domine'[2]). Auch hier ist die Umtextierung sicher von Glarean vorgenommen worden, denn er bemerkt, das Stück sei unter deutschem Text allgemein bekannt[3]). Wenn Glarean es zwar nicht ausspricht, so haben wir doch stärksten Grund zu der Annahme, daß auch der lateinisch-geistliche Text des Josquin-Satzes eine von ihm besorgte Umtextierung darstellt. Denn meines Wissens ist bisher keine zweite Quelle bekannt, welche die Komposition mit diesem Text aus dem Matthäus-Evangelium überliefert hat, was bei einer Komposition von Josquin immerhin recht auffällig erscheint. Vor allem aber wird diese Vermutung zur Gewißheit verdichtet durch den Umstand, daß die bisher als Motette geltende Komposition notengetreu übereinstimmt mit Josquins Instrumentalsatz 'Coment peult hauer ioye'. Wir zögern daher nicht, die 'Motette' zu streichen und uns lediglich an den sehr viel besser dokumentierten Instrumentalsatz als Original zu halten. Seine Devise deutet auf eine burgundisch-französische Chanson, deren vollständigen Text ich bisher noch nicht aufzufinden vermochte.

Die älteste Überlieferungsschicht liegt bei Isaac und Josquin. Wenn wir der bisher geltenden Annahme folgen, daß Isaacs Kompositionen über französische Vorlagen in die Zeit vor dem ersten Aufenthalt in Florenz fallen, so wäre sein Instrumentalstück 'Coment' vor 1480 anzusetzen. Dafür spricht auch die dreistimmige Besetzung und der ausgesprochen archaische Stil[4]) der Komposition, welche danach als der früheste Beleg für die Weise zu gelten hätte. Wesentlich erscheint der Umstand, daß Isaac sowohl in der 'deutschen' wie 'französischen' Gruppe vertreten ist. So vermögen wir die Gestalt, welche die Weise in beiden Sphären um 1500 besaß, sehr genau zu bestimmen. Während Isaacs Instrumentalphantasie 'Wohlauf, gut G'sell, von hinnen' — und zwar vornehmlich deren Ober-

[1]) Vgl. P. Bohns Ausgabe, S. 208.
[2]) Ebda S. 389.
[3]) Beide Lieder entnahm Glarean offenbar dem Liederbuch Arnt von Aich.
[4]) Bei der überlieferten Fassung (Denkm. d. Tonk. in Österr. XIV, 1, S. 66) verlangen jedoch die Quintenparallelen zwischen den Oberstimmen in Takt 8 eine Konjektur.

stimme — die Melodie in einer stark paraphrasierten, ihre Umrisse verwischenden Form verwertet, gibt seine Messe die Weise mehrfach in ganz klarer Fassung. Das *Kyrie eleison* I benutzt ebenso wie im wesentlichen auch das *Christe eleison* nur den Melodiestollen, das *Kyrie eleison* II nur den Abgesang. Erst im *Gloria* wird die ganze Melodie in einem Zuge vorgetragen. Für die folgenden Ausführungen vergleiche der Leser die Notenbeilage, auf welcher Isaacs Messen-Tenor und sein Baß-Cantus-firmus zu 'Coment poit auoir yoye' mit dem Kanonthema Josquins und Othmayrs später Fassung zusammengestellt sind. In der Melodietafel ist die Stollenwiederholung ausgeschrieben; die Mensuraltakte sind durch punktierte Linien angedeutet, um den metrisch-rhythmischen Sachverhalt hervortreten zu lassen. Alle frühen Lesarten (a—c) zeigen, daß die Ausgangsform einem prägnant gebauten Reprisenbar entspricht, wobei der Reprisenteil ($A^r + B^r$) durch die Obersekunde g mit der voraufgehenden Schwebezeile verknüpft wird. Schematisch dargestellt:

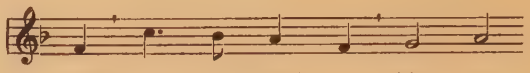
Stollen
$||: A + B :||$
Abgesang
$C + D \mid A^r + B^r$

Bei den frühen Varianten a—c halten sich die Abweichungen in engsten Grenzen. Beachtenswert ist hauptsächlich bei der zweiten Stollenzeile von b die nochmalige Berührung der Quinte mit diatonischem Abstieg zur Terz gegenüber dem bei a und c einheitlich ausgeprägten Fallzeilencharakter (Quarte—Grundton). Diese Quintbetonung von b kehrt in den späteren Lesarten von Forster II Nr. 18 (Tenor) und Schmeltzl (1544) wieder; Othmayrs Tenor steigert sie ausdruckshaft noch durch den vorangehenden Quartsprung zur Sexte als Spitzenton. Als Ausgangsform wird aber die diatonische Fallzeile von b nach f zu gelten haben. Der Anfang des Abgesangs (C) zeigt bei a und c weitgehende Entsprechung, während er bei b den charakteristischen Quartsprung entbehrt und dadurch an melodischem Profil verliert. Wesentlich ist die Erkenntnis, daß zwischen der 'deutschen' und 'französischen' Form keinerlei strukturelle Unterschiede bestehen. Die beste, weil schlichteste Fassung der Weise bietet Isaac in seiner Messe. Von ihr unterscheidet sich die Lesart Josquin lediglich durch den geringen Einschlag an zeitstilistischen Zierformeln. Für das Urbild der Weise ergibt sich danach folgender Verlauf: die erste Stollenzeile (A) springt unmittelbar vom Grundton zur Quinte, wendet sich in diatonischer Wellenlinie zur Terz und schwebt auf ihr aus; die zweite Stollenzeile (B) durchmißt diatonisch absteigend den Quartraum b—f; die erste Zeile des Abgesangs (C) gewinnt den Grundton im Quartsprung aufwärts, steigt diatonisch zur Terz und fällt auf den Grundton zurück; die zweite Zeile des Abgesangs (D) füllt diatonisch absteigend den Quintraum und endet mit der die melodische Bewegung offenhaltenden Obersekunde, bei welcher dann der Reprisenteil anknüpft. Die rhythmischen Grundzüge des Urbildes sind zumal bei a und c trotz allen mensuraltaktigen Verschiebungen eindeutig erkennbar.

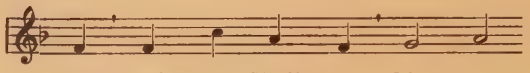
Von den späteren Lesarten der Melodie bedarf der Tenor von Forster II Nr. 18 (anonym) keiner näheren Besprechung, weil er eine stark verunklarte Fassung der Weise ohne belangvolle Varianten darstellt. Wie wenden uns deshalb gleich dem Schlußglied der melodischen Traditionsreihe bei Othmayr zu, das unsere Melodietafel unter d bringt. Othmayr wählte für seinen schönen schlichten Satz[1]) eine

[1]) Abgedruckt in 'Deutsches Leben im Volkslied um 1530' von v. Liliencron (S. 351).

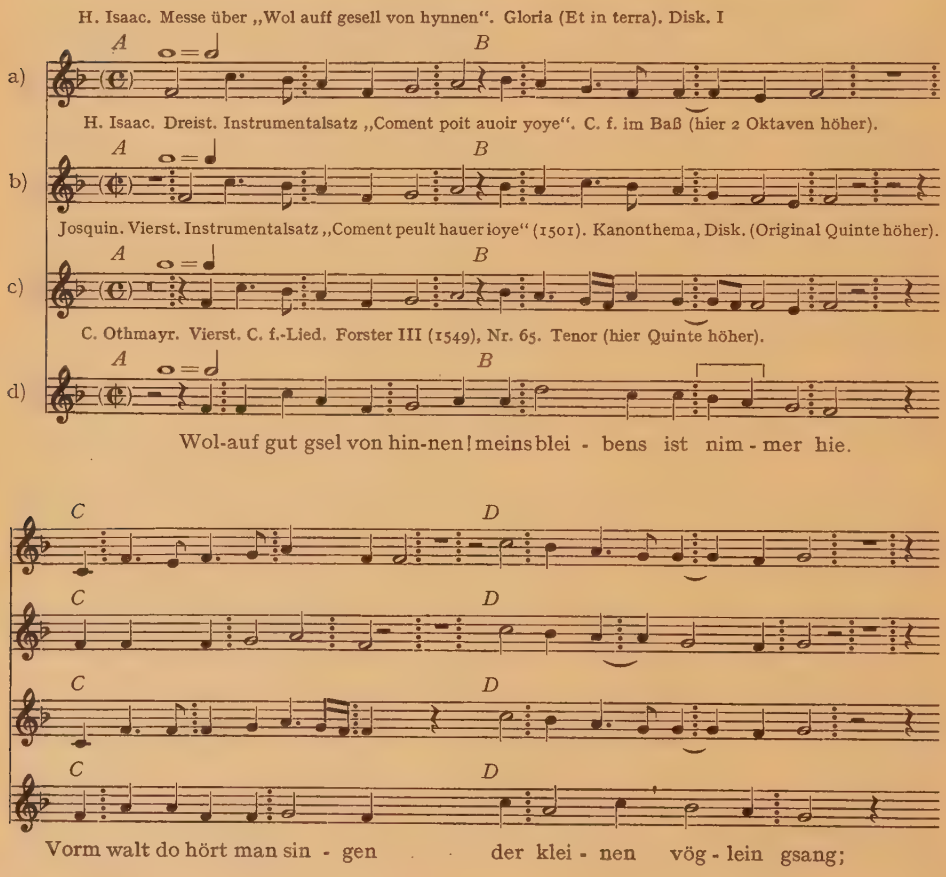
Fassung, die sich gleich mit der ersten Zeile von der älteren Form deutlich unterscheidet. Statt



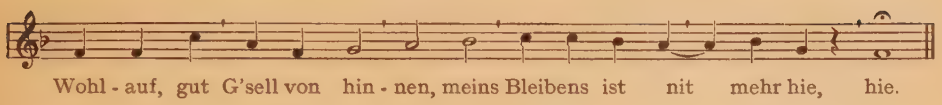
beginnt sie:



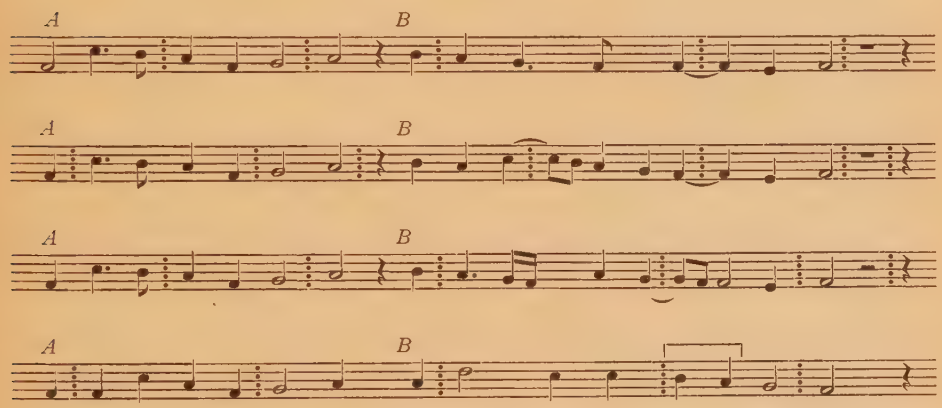
Die Zeile entbehrt des charakteristischen Quintmotivs bei 'Wohlauf', verschiebt dieses um eine Zählzeit, tastet den ganzen Tonika-Dreiklang ab und büßt dadurch sehr an melodischer Kraft ein. Daß dies aber nicht eine willkürlich-subjektive Umgestaltung des Tonsetzers war, darf daraus geschlossen werden, daß Schmeltzls

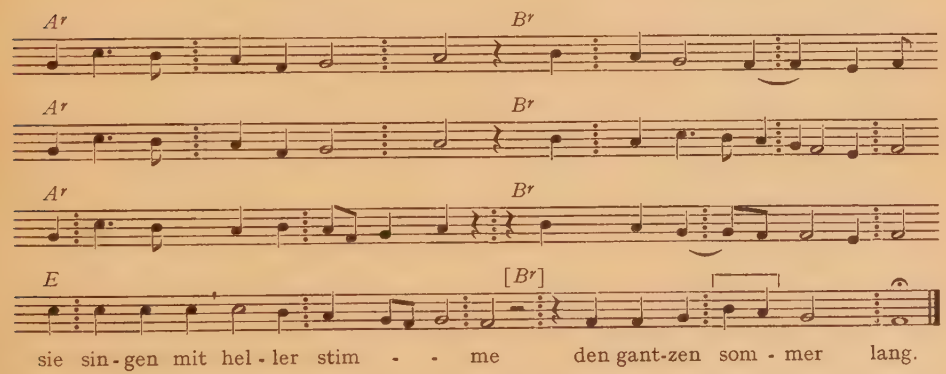


Zitat fünf Jahre früher ebenso beginnt:



Die ausdruckshafte Schärfung der zweiten Stollenzeile in Othmayrs Tenor hatten wir bereits in anderem Zusammenhang hervorgehoben. Hier gipfelt eine Umbildungstendenz, die schon in Isaacs Triziniumstenor, später bei Forster II Nr. 18 und Schmeltzl beobachtet werden konnte. Die erste Zeile des Abgesanges (C) zeigt eine Abschwächung der Ausgangsform: an die Stelle des kraftvollen Anstiegs *c—f—e(f)—f—g—a* tritt die matte Tonfolge *f—a—a—f—f—g*. Die Abweichungen der nächsten Zeile (D) gehen vielleicht auf den Komponisten zurück; dafür sprechen die polymetrischen Verschiebungen, welche sich hier wie auch in der folgenden Zeile einschleichen. Die beiden letzten Zeilen deuten die Reprisenbarform nur noch schwach an; der melodische Vergleich fällt zugunsten der älteren





Fassung aus. (Vgl. dazu vor allem den fünfmaligen Anschlag der Quinte und den Tonika- [anstatt Terz-] Schluß der vorletzten Zeile). Wahrt die Melodie in ihrer ursprünglichen schlichten und echt volksliedmäßigen Gestalt bei aller lyrischen Feinheit doch einen recht frischen unsentimentalen Charakter, so spiegelt sich in Einzelheiten dieser spätesten Fassung die weichere, fast gefühlsüberschwängliche Auffassung einer jüngeren Generation.

Es bliebe noch die Frage zu erörtern, wo die Weise entstanden sein mag: in Deutschland oder in Frankreich-Burgund. Wanderte sie von Deutschland nach dem Westen oder kam sie von dort zu uns? Die angeführten Quellen lehren lediglich, daß sie um 1500 in beiden Sphären bereits Heimatrecht besaß. Wenn ich der Auffassung zuneige, daß ein deutscher Sänger sie schuf, so gründet sich diese vor allem auf das Wort-Ton-Verhältnis des deutschen Liedes, bei dem von dem charakteristischen 'Wohlauf' des Beginns bis 'sie singen mit heller Stimme den ganzen Sommer lang' eine geradezu ideale Übereinstimmung von Text und Musik obwaltet. Bei dem französischen Text, dessen erste Strophenhälfte die Handschrift Florenz Bibl. Naz. XIX (164—167) in einer gänzlich zerrütteten und unverständlichen Lesart[1]) bietet, scheint dagegen kein engerer organischer, geschweige denn symbolhafter Zusammenhang mit den Tönen gegeben zu sein, wie er bei dem Quintsprung zu 'Wohlauf' vorliegt. Für die Gliederung der Weise darf überdies daran erinnert werden, daß die Reprisenbarform zu den bevorzugten Bauformen des deutschen Minnesangs zählt, von dem sie dann später die Meistersinger übernahmen. Abschließendes darüber wird sich aber erst sagen lassen, wenn der vollständige Chansontext bekannt ist und weitere Quellen das Bild der Überlieferung zum 15. Jahrhundert herunter deutlicher hervortreten lassen. Den Weg vom Westen nach dem Osten sind seit dem ausgehenden Mittelalter durch Vermittlung der Kunstmusik und der höfischen Tänze sehr viele Melodien gegangen. Eingedeutschte Melodien und Liedsätze aus der burgundisch-französischen Sphäre begegnen bei Oswald von Wolkenstein, im Lochamer Liederbuch, Rostocker Liederbuch, den Trienter Codices, dem Glogauer Liederbuch u. a. Sehr viel seltener ist der umgekehrte Fall. Beispiele dafür sind vor allem die deutschen Volksliedmelodien und „Hofweisen"-Tenores, welche Jacobus Clement (Clemens non Papa) für seine dreistimmigen „Souterliedekens" (Antwerpen 1556/57 entlehnt hat.

---

[1]) Der Text lautet nach freundlicher Mitteilung von Dr. K. Jeppesen:
comment put avor ioie
ch̄ fortuna controie
lesent ch̄ per sa proie
delisis nelisoie...

Ein Nachtrag zu M. Lang, Zwischen Minnesang und Volkslied.

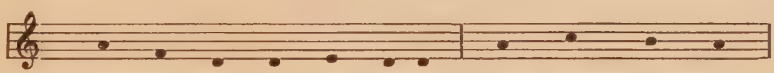
Von Josef Müller-Blattau.

Die ausführliche Besprechung, die Carl von Kraus der Ausgabe der Berliner Handschrift germ. fol. 922 (= Studien zur Volksliedforschung I, Berlin 1941) durch M. Lang widmet (Abh. d. Bayer. Ak. d. Wiss., N. F. Heft 21, München 1942), bringt neue Aufschlüsse zum Text und zu den Weisen und gibt mir Veranlassung auf meine Bearbeitung der Melodien zurückzukommen. Die wichtigsten Ergebnisse für die Deutung der Weisen seien hier kurz wiedergegeben, ergänzt durch den Ertrag eines anschließenden Briefwechsels mit C. v. Kraus und eigener Weiterarbeit während einer kurzen Atempause des Kriegsdienstes.

Der größte und folgenreichste Ansporn für eine weitere Beschäftigung mit den Weisen ist die aus lebenslangem Umgang mit der Sprache mittelalterlicher Dichtung erwachsene und von feinstem Gefühl für Melodie und Rhythmus der Sprache zeugende Herstellung so mancher arg verderbter Liedtexte durch v. K. Andererseits kann dabei wieder die richtig gedeutete Weise manche Unklarheit in der Versbildung beseitigen und die Form der Dichtung klären helfen.

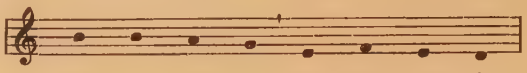
Gerade für die Übertragung der Weisen verdanke ich v. K., der sich eingehend und sachkundig mit der Notation auseinandersetzt, eine wichtige Verbesserung. Vom Text aus weist er mit Recht darauf hin, daß zwar der Doppelrhombus der musikalischen Notation am Versende als angedeutete Längung den Melodieschluß anzeige, daß aber Doppelrhomben im Innern des Verses nur angäben, daß zwei Silben in der gleichen Tonhöhe zu singen seien. Dieser Grundsatz gilt, so sei ergänzend hinzugefügt, nicht für die instrumentalen Vor-, Zwischen- u. Nachspiele u. die Lieder 78 u. 82, wo Verdoppelung u. Verdreifachung (!) des Rhombus wirklich im Sinne andeutender Mensur gemeint ist.

Unter Verwendung des durch v. K. hergestellten Textes sind also gleich im Lied 72 (Melodie Nr 1) Zeile 4 und 5 musikalisch so zu lesen:



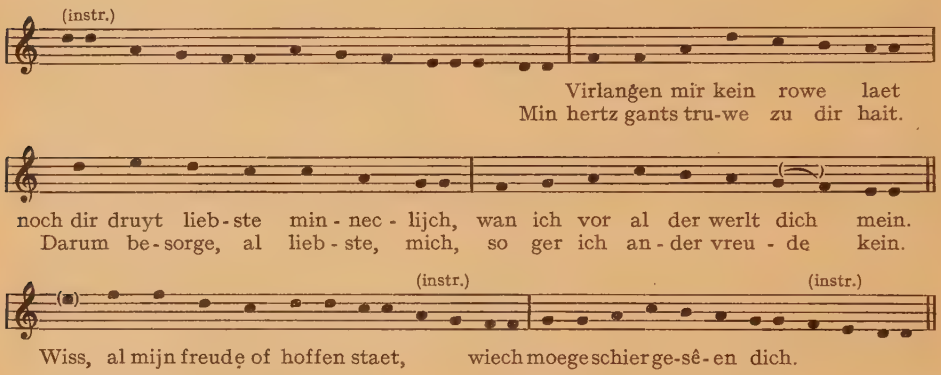
In Lied 73 (Mel. Nr. 2) ist in Zeile 2 der gebesserte Text anders zu unterlegen. Ich stelle, des Zusammenhangs wegen, Zeile 1 davor, deren Melodieführung aus dem Volkslied wohlbekannt ist:

Auch in Lied 74 (Mel. Nr. 3) gibt erst der hergestellte Text in seiner 'zierlichen und wohlgebauten Form' die genaue Entsprechung zur Weise. Die Schlußzeile der Aufgesänge heißt nun:



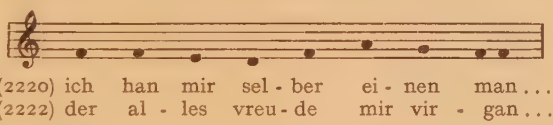
Und in der Schlußzeile des Abgesanges ergibt die Auflösung des inneren Doppelrhombus die Entsprechung zur Silbenzahl.

Das folgende Lied 75 (Mel. Nr. 4), 'dessen Schlichtheit an Einfalt grenzt' (v. K.), gab einige Rätsel auf. v. K. äußerte gegen meine Übertragung mit Recht starke Bedenken. Auch seine eigene Lösung war nur als Vorschlag gemeint; 'darüber haben die Kollegen von der Musik das letzte Wort!' (S. 61). Sein Hinweis, daß der Doppelrhombus für staet (Zeile 4, Note 7) Zeilengrenze sein könne, führte mich weiter und zu der folgenden Lösung, der der große Germanist als 'sehr einleuchtend' freudig zustimmte.



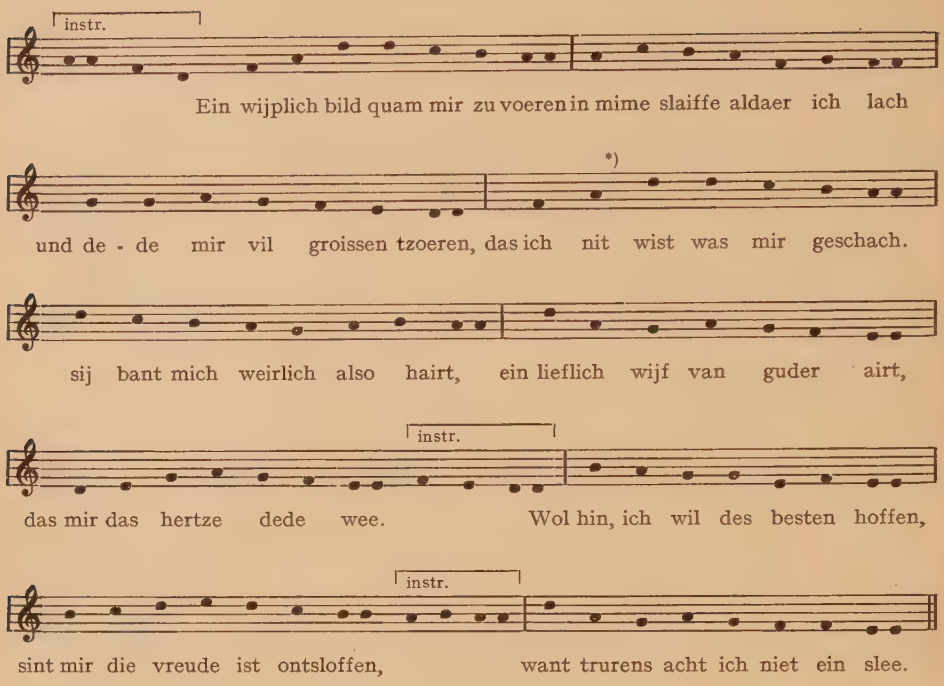
So schön hier eine endgültige Lösung gelang — für das nächste Lied (76, Mel. Nr. 5) kam sie trotz aller Bemühungen nicht zustande. Die Schwierigkeit liegt in den eingeführten Kurzzeilen. Das vorige Lied enthielt sie auch, aber rein instrumental; dieses Lied baut sie in den Text mit ein. Hier ließ uns der Schreiber der Weise zunächst im Stich, indem er die Notenzeile zu 'bedencke dich' ausließ. Sie hätte die Entscheidung gebracht! Denn die Notation enthält als zweite Zeile eine typische Kurzzeile. v. K., dessen Lösungsversuch ich als ersten (a) mitteile, will den zweiten Zeilentrennungsstrich beseitigen und zweite u. dritte Zeile durchtextieren. Das aber ergibt einen Zeilenschluß mit Quintsprung nach oben. Mein Versuch (b) behält die Kurzzeile bei, gewissermaßen als instrumentales Muster für die späteren Kurzzeilen des Textes. Ich ergänze danach die Melodiezeile für 'vrau mijnneclich'; v. K. kommt bei der Durchtextierung unter Weglassung einer Note übrigens zu einem ähnlichen Tonfall. Daß der vierte Zeilentrennungsstrich als Versehen des Schreibers getilgt und daß die Melodie-Zeile zu 'bedencke dich' sinnvoll ergänzt wird, ist beiden Lösungen gemeinsam. Daß bei v. K. die Schlußfälle von Zeile 2 und 4 übereinstimmen, sei noch angemerkt. Eine endgültige Entscheidung erscheint mir nicht möglich.

Für Lied 77 (Mel. Nr. 6) nehme ich dankbar die Textherstellung für Vers 2222 an und textiere nunmehr ohne Ergänzung eines Auftaktes:



Ähnlich ist in Lied 82 (Mel. Nr. 8) die Bindung in Zeile 6 durch Einführung von hertze (statt hers), wie schon M. Lang vorschlug, zu tilgen.

Beim Lied 83 (Mel Nr. 9) habe ich mich s. Zt. vergeblich um eine einleuchtende Form der Melodie bemüht. Der Vorschlag v. K., hier in Noten ausgeführt, löst alle Schwierigkeiten. Ich füge noch die von ihm (S. 67) gegebene vorbildliche Erörterung über das Verhältnis von Wort und Ton hinzu.



'Diese Verteilung der instrumentalen Partien gliedert den ganzen Ton klar in seine Bausteine: das Lied wird instrumental eingeleitet, seine Strophen werden nach v. 7 instrumental abgeschlossen, hieran reihen sich die beiden ersten Verse des Refrains, auf die instrumentaler Schluß folgt, und so ist der Vers des Refrains mit dem Kern auf -ee (v. 7) für sich gestellt, indem er von instrumentalen Noten vor seinem Anfang wie nach seinem Schluß (da ja nun die nächste Strophe instrumental einsetzt) umrahmt ist.'

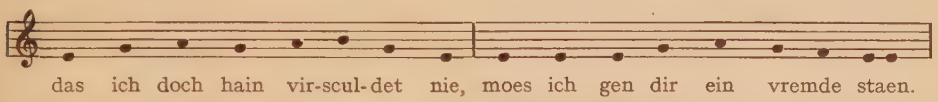
Bei Lied 84 (Mel. Nr. 10) nehme ich die Besserungen v. K., die sich vor allem auf Auflösung der Doppelrhomben beziehen, dankbar auf. Ein Mißverständnis (zu S. 67 u.) darf ich aufklären. Wo in der Melodie kein Auftakt notiert ist, ist er nach Brauch des mittelalterlichen Liedes meist gleich der Schlußnote des vorhergehenden Verses. Die von mir gewählte Art des Druckes meint beileibe nicht, etwa zu Anfang des Liedes, daß das erste Textwort 'Ich' auf die gedehnte Schlußnote des instrumentalen Vorspiels gesungen werden soll. Es nimmt vielmehr diesen Ton frei als Auftakt auf. Die Auftaktnoten der Text-Zeilen würden danach so zu ergänzen sein: *f, c || f, a, d, g, a.* In Zeile 2, 6 u. 7 verschiebt sich danach die Textunterlegung um eine Silbe.

Ähnliches gilt für Zeile 2 und 3 des folgenden Liedes 85 (Mel. Nr. 10); bei der erstgenannten ist der Innenrhombus dabei aufzulösen, bei der zweiten erübrigt sich das Einschieben eines neuen Tones. Für die folgende Zeile (voir al der werlt dir werdikeit) ist v. K. Ergänzung (Note *g* zu 'dir', Schluß also *f g ff*) besser als die meine. Die zweite Zeile des Abgesanges erreicht durch v. K. Textbesserung die Einheit von Wort und Ton: dorch al dijn gnad: du vintst kein nein.

*) statt e g (M.-B.).

Den gleichen Versuch hatte ich im letzten Liede (86, Mel. Nr. 11) durch Textbesserung in Zeile 3 u. 4 unternommen. Doch gibt erst die Auflösung der Doppelrhomben die endgültige Form:

Bleibt noch die Notenlücke in der Zeile 2 des Abgesanges. Ich ergänze sie nunmehr nach dem Muster der vorletzten Liedzeile, deren Schlußfall unserer Zeile entsprechen muß. So darf diese letzte Liedweise jetzt wohl als endgültig gesichert gelten.



Mögen diese Bemerkungen dem gelehrten Forscher den Dank für die fruchtbare und fördernde Kritik bezeugen.

Deutsch-litauische Volksliedbeziehungen.

Von Erich Seemann.

Wenn das litauische Volkslied bislang in größerem Umfange zu vergleichenden Volksliedstudien herangezogen wurde, so ist dies vor allem den Ausgaben von Bartsch, Nesselmann und Rhesa zu verdanken und dem Umstande, daß diese drei Sammlungen auch dem der litauischen Sprache nicht mächtigen Forscher durch eine Übertragung ins Deutsche den Zugang zum Inhalt der Lieder ermöglichten[1]). Vom wissenschaftlichen Standpunkte aus sind die genannten drei Sammlungen allerdings keineswegs gleichwertig.

Ludwig Jedemin Rhesas[2]) Sammlung ist die älteste: Unter dem Titel 'Dainos oder Littauische Volkslieder' erschien sie in erster Auflage bereits 1825 und bietet mit 85 Gesängen und 7 Melodien zum erstenmal einen umfassenderen Überblick über den litauischen Volksgesang; die dem Buche mitgegebene Einführung beherrschte auf lange Zeit die Anschauung über diesen. Weder Reisen noch Ausgaben scheuend, hatte Rhesa, Sohn eines Gastgebers aus einem kleinen Kirchdorf auf der Kurischen Nehrung, nachmaliger Feldprediger in den napoleonischen Kriegen und Professor für Theologie an der Universität Königsberg, teils selbst, teils mit Hilfe von Mitarbeitern einen ansehnlichen Schatz an Liedaufzeichnungen, für die er auch Goethe zu interessieren suchte, zusammengebracht und ihn zwar in Auswahl, im übrigen jedoch getreu und zuverlässig abgedruckt. Wir sind außerdem in der glücklichen Lage, die Uraufzeichnungen selbst noch zu besitzen, und seit wenigen Jahren liegt uns auch eine zweibändige, von M. Biržiška besorgte dritte Ausgabe von Rhesas Werk vor[3]), die, aufs sorgfältigste gearbeitet, unter ergänzender Heranziehung des Nachlasses jedes Lied mit einem ausführlichen Variantenapparat und Kommentar begleitet und so die wichtige Sammlung zu einem wissenschaftlichen, allorientierenden Quellenwerk von unbedingter Zuverlässigkeit gestaltet.

---

[1]) Böckel bringt in seiner 'Psychologie der Volksdichtung' Beispiele vor allem aus diesen Sammlungen; Wolfram zieht zu den vergleichenden Anmerkungen seiner 'Nassauischen Volkslieder' Rhesa und Nesselmann heran; allerdings ist nur einer von seinen acht Vergleichen stichhaltig. Böhme macht es sich (E.-B. 1, LX) leicht, indem er von vornherein leugnet, daß die ... slawischen, lettisch-finnischen [!] usw. Völker Liedergemeinschaft mit uns haben. Reifferscheid benutzt zu seinen vergleichenden Anmerkungen einzig Nesselmann. Child nennt Part X, 463 an wichtigeren Sammlungen außer den genannten drei nur noch Leskien-Brugman. Auch Grundtvig scheint sich auf Rhesa und Nesselmann beschränkt zu haben.

[2]) Eigentlich: Martin Ludwig Reehse; siehe K. Forstreuter in Zeitschr. f. slaw. Philol. 14 (1937), 27. — Über Rhesa vgl. noch Br. Stočkus, Rėzos charakteris ir jo lietuvybė in: Atheneum 5 (Kaunas 1934), 1—33. (Hinweis von J. Balys, für dessen freundliche Ratschläge anläßlich der Durchsicht der Fahnen ich auch an dieser Stelle verbindlichst danken möchte.)

[3]) Liudo Rėzos Dainos .... I dalis M. Biržiškos spaudai parengta, Kaunas 1935. Der zweite Teil, die von Rhesa seinerzeit nicht abgedruckten Lieder enthaltend, erschien 1937.

Anders zu urteilen ist über G. H. F. Nesselmanns 'Littauische Volkslieder'. Der Herausgeber, Professor für baltische Sprachen an der Universität Königsberg, wollte in seinem 1853 erschienenen Buche, ohne eigene Beiträge bieten zu können, alle bis dahin gemachten, ihm in Drucken oder handschriftlich zugänglichen Aufzeichnungen litauischer Volkslieder vereinigen, glaubte jedoch, von einem volkskundlich unhaltbaren Standpunkte ausgehend, in bewußtem und scharf betontem Gegensatz zu Rhesas überlieferungsgetreuem Verfahren, gereinigte Texte herstellen zu müssen, wobei er in Wortlaut und Form der Lieder vielfach stark eingriff, den Varianten eines Liedes keinen Eigenwert zuerkennend. So ist seine recht umfängliche, 410 Lieder enthaltende Sammlung zu wissenschaftlichen Zwecken nur mit Vorsicht heranzuziehen.

Wie schon der Titel 'Dainu Balsai, Melodien litauischer Volkslieder' des 1886—1889 erschienenen Werkes von Christian Bartsch besagt, kam es diesem Autor vor allem darauf an, das bisher bekannt gewordene, sehr zerstreute Material an litauischen Volksweisen, das er durch 103 von ihm selbst aufgezeichnete vermehren konnte, in einer zusammenfassenden Sammlung vorzulegen. Was die Texte anlangt, so ist nur deren erste Strophe in litauischem Wortlaut gegeben, der Rest des Liedes in einer deutschen, auf Sangbarkeit berechneten, jedoch nicht wörtlichen Übertragung. Ein für den Bedarfsfall in Aussicht gestelltes ergänzendes litauisches Textbuch kam nicht zustande[1]). So haftet auch diesem Werke für wissenschaftliche Benützung ein schwerer Mangel an.

Daß unter diesen Umständen eine Beschränkung auf diese drei Veröffentlichungen in keiner Weise tragbar ist, leuchtet ein, und das um so mehr, als über sie hinaus im Laufe der Jahrzehnte eine in die Tausende gehende Anzahl litauischer Volkslieder veröffentlicht worden ist, sowohl in geschlossenen Ausgaben wie auch in gelegentlichen Aufsätzen und Untersuchungen im Rahmen volkskundlicher Zeitschriftenreihen. Und diese Veröffentlichungen tun, auch wenn ihnen die Beigabe einer Übertragung in eine Weltsprache mangelt, den wissenschaftlichen Anforderungen volles Genüge. In neuester Zeit trat außerdem in Litauen neben die Veröffentlichungen noch die organisierte Aufsammlung und Aufzeichnung mit Stift und mechanischen Mitteln: 1930 wurde als Sammelorganisation die Lietuvių Tautosakos Rinkimo Komisija (Kommission zur Aufsammlung der litauischen Volksüberlieferungen) geschaffen, 1935 als Bewahr- und Forschungsort für die eingebrachten volkskundlichen Aufzeichnungen, und damit auch die Volkslieder, das Lietuvių Tautosakos Archyvas in Kaunas gegründet. In wenigen Jahren kam hier ein sehr umfängliches und interessantes Material zusammen[2]).

---

[1]) Den vollständigen litauischen Wortlaut einiger weniger von ihm gesammelten Lieder hat Bartsch in Mitt. lit. liter. Ges. 1, 194ff. veröffentlicht.

[2]) Vgl. über die Sammel- und Veröffentlichungstätigkeit in Litauen: A. R. Niemi in seinem Werke 'Lietuvių liaudies dainų tyrinėjimai = Mūsų tautosaka 6 (1932) S. 74—157; ferner den knapperen, aber gut unterrichtenden Überblick von Jonas Balys: A short review of the collection of lithuanian Folk-lore = Tautosakos darbai 1 (Kaunas 1935), 1—26; die Veröffentlichungen von und über Volksmelodien sind zusammengestellt in: Folklore musicale (Paris 1939), S. 160—170. Auch die 'Volkskundliche Bibliographie', hrsg. von E. Hoffmann-Krayer bzw. Paul Geiger, bringt jährlich Zusammenstellungen über die Neuerscheinungen auf dem Gebiete des litauischen Volksliedes. — Nach der Aufstellung auf dem Umschlagblatt von Tautosakos Darbai 7 (Kaunas 1940) besaß das Lietuvių Tautosakos Archyvas bis Ende 1939 an Liedaufzeichnungen: 150 154; außerdem an Liedaufzeichnungen mit Melodie: 15378; an Tänzen und Tanzliedern: 3035; an geistlichen Weisen: 282; an Totenklagen: 725. Dazu kommen an Phonogrammaufnahmen: Liedweisen: 6836; mehrstimmige: 336; Totenklagen: 73; geistliche Lieder: 197; Tanz- und Spiellieder: 356.

So sind heutigentags die Grundlagen dafür geschaffen, ein eingehendes und zuverlässiges Bild des litauischen Volksliedes zu zeichnen, seine Eigenart in vollem Umfange herauszustellen und sie in ihrer völkischen und geschichtlichen Bedingtheit zu verstehen. Eine der schönsten und lockendsten Aufgaben ist hier dem Erforscher des litauischen Volksliedes gestellt.

Die folgenden Zeilen möchten einen Beitrag zu diesem weitgesteckten Ziele liefern, indem sie die zwar engumgrenzte, der deutschen Forschung jedoch recht naheliegende Frage zu beantworten suchen: welche Gemeinsamkeiten, vor allem inhaltlicher Natur, lassen sich auf dem Gebiet des deutschen Volksliedschatzes einerseits, des litauischen andererseits beobachten, wie weit reichen und wie tief greifen sie, und auf welchen Wegen kommen sie zustande?

Gehen wir von allgemeinen Erwägungen aus, so scheint zunächst wenig Hoffnung auf umfänglichere Ergebnisse vorhanden zu sein.

Wenn wir das litauische Volkslied in seiner Eigenart gegenüber den Liedern der übrigen europäischen Nationen betrachten, so fällt vor allem auf, daß es sich in erstaunlich hohem Maße Ursprünglichkeit, Schlichtheit und Lebensverbundenheit bewahrt hat. Dazu mögen vor allem zwei Umstände beigetragen haben. Einmal: Das litauische Volk treibt in erster Linie Ackerbau und Viehzucht und hat sich daher in breiten Schichten Boden- und Naturverbundenheit bewahrt. Da der Großgrundbesitz sich stark von polnischer Kultur beeinflussen ließ, die Intelligenz in den langen Jahren russischer Botmäßigkeit Arbeit und Brot meist in den weiten Gebieten des russischen Reiches suchte und fand, Handel und Gewerbe jedoch in jüdischen Händen lagen, so ist der eigentliche Träger des litauischen Volksliedes ausschließlich der einfache Dörfler und Bauersmann[1]). Das Leben mit all seinen Freuden und Sorgen, die in solch ländlichen Verhältnissen sich einstellen, spiegelt denn auch das litauische Volkslied auf Schritt und Tritt[2]), die dörfliche Umwelt ist es, die es so gut wie ausschließlich zeichnet.

Im Bauernhof wächst das junge Mädchen unter der Obhut und Leitung der Mutter heran zur geschickten Spinnerin und Weberin; sie haust in der Klete, wo sie die bunten Truhen mit selbstgefertigtem Linnen, ihrer späteren Mitgift, füllt. Fleißig ist sie am Werke: Tische und Bänke scheuert sie und fegt bereits am frühen Morgen den Hof rein; auf der Handmühle mahlt sie das Getreide. Sie schultert das Tragjoch und eilt mit den Eimern an den fernen Fluß, Wasser zu schöpfen. Den Brüdern trägt sie das Mahl aufs Feld und hilft dort tüchtig mit als Mäherin und Schnitterin. Auf den Anger trägt sie die Leinwand zum Bleichen. Ihr liebster Aufenthalt ist das Gärtlein am Hause: dort pflanzt sie Raute, Minze und Lilien, dort hält sie Zwiesprache mit sich oder flicht Kränze in Gedanken an den Burschen, dem im stillen ihr Herz gehört. — Der Bursche aber waltet im Stalle bei den Rossen, die er wartet, auf die Weide treibt und hütet, und auf deren schönstem er in nächtlichem Ritt zum Liebchen sprengt, das ihm aber auch in ernsteren Zeiten, wenn es gilt, gegen den Feind ins Feld zu ziehen, ein verständnisvoller Kamerad ist. Er rüstet den Pflug und bricht den Acker um, er fällt den Baum im Walde, um den Fischerkahn daraus zu fertigen. Seine Erholung findet er im Dorfkrug, wo er trinkt und singt, oft auch seine Habe verspielt.

Ein solch starkes und nahezu unumschränktes Vorherrschen der dörflichen Umwelt findet sich im deutschen Volksliede nicht, und die einzelnen Züge, mit denen diese im Litauischen geschildert ist, sind ihm zumeist fremd.

Zur Erhaltung der Ursprünglichkeit des litauischen Volksliedes trug bestimmt noch ein anderer Umstand bei, nämlich das sehr späte Einsetzen einer Hochliteratur. Erst im Jahre 1545 erscheint das erste litauische Werk im Druck; aber

[1]) Siehe Niemi-Sabaliauskas S. XIII.
[2]) Vgl. auch Lautenbach S. 220f.

zunächst und auf lange hinaus ist es lediglich die Theologie, die mit Katechismen, Predigten, Bibelübertragungen und Hymnen das Feld beherrscht, wobei allenfalls der Kirchengesang, in keiner Weise aber das Volkslied einen Gewinn erzielen konnte. Die vielseitige und über Jahrhunderte währende Anregung und Befruchtung, die das deutsche Volkslied durch die Hochliteratur des Mittelalters erfahren durfte — man denke nur an die Epen und Reimerzählungen mit ihren internationalen Erzählstoffen und Wandermotiven, an den Minnesang und seinen unleugbaren Einfluß auf die Volkslyrik (z. B. Wächterlied) —, all diese Anregungen entbehrte das Lied der Litauer. Und auch in den nachmittelalterlichen Jahrhunderten ist das litauische Volkslied noch lange — bis zur Romantik — frei von literarischen Einflüssen und deren umgestaltender Wirkung[1]). Auch hat sich hier kein Verleger um das Volkslied bemüht und durch Verbreitung von Flugblättern und von auch Kunst- und Gesellschaftslieder enthaltenden Liederbüchern in sein Schicksal eingegriffen.

Die geschilderten Verhältnisse wirkten sich denn auch nachhaltig auf die Zusammensetzung des litauischen Liedbestandes aus. Hervorzuheben ist da in erster Linie das ungemein starke Hervortreten des Brauchtumsliedes. Es enthält diese Gruppe Lieder, die nach Form und Inhalt noch recht ursprünglich sind und sicherlich oft noch auf der Stufe primitiver Improvisationsdichtung stehen. In der Sammlung von Niemi und Sabaliauskas, die wir in erster Linie heranziehen müssen, da sie allein ihren Stoff systematisch geordnet hat, sind von 1459 Liedern (Kinderlieder und Lautausdeutungen mit eingerechnet) allein 427 (= rund 30%) Hochzeitslieder, deren Absingen sich auf die erstaunlich vielen Zeremonien bei der Hochzeitsfeier verteilt. Dazu kommen 157 Arbeitslieder, Gesänge beim Spinnen, Mahlen und Melken sowie bei anderer häuslicher Betätigung, beim Flachsraufen, Mähen und sonstiger gemeinschaftlicher Arbeit auf dem Felde. An brauchtümlichen Liedern für bestimmte Festtage enthält die Sammlung 47. An Standesliedern sind in erster Linie vertreten Hirtenlieder und Hirtenrufe, im ganzen 62; sie zeigen ebenfalls einen recht primitiven Charakter. Dagegen enthält die Sammlung an Soldatenliedern nur 25, was gegenüber dem durchschnittlichen Verhältnis wohl zu wenig ist. Andere Standeslieder fehlen ganz, wie Jäger- und Wildschützenlieder, Fuhrmannsgesänge, Lieder der Handwerker und Handwerksburschen, und mit letzteren, wie sich dies mehrfach beobachten läßt, die gesamte Wanderpoesie. Alle diese Liedgruppen sind im Deutschen gut, zum Teil sogar reichlich vertreten. Gut vertreten ist ferner die Lyrik. Rechnen wir hierzu die Gruppe II bei Niemi und Sabaliauskas, so sind das immerhin 396 Lieder, worunter allerdings auch einige Totenklagen gerechnet sind, eine Gattung, die im deutschen Volkslied nur noch in Randgebieten sich lebendig gehalten hat. Gut vertreten ist auch das Trinklied.

[1]) Heutzutage hat freilich der Umbruch des Volksliedes, wie er durch Einwirkung der Hochliteratur und der Druckerkunst ausgelöst zu werden pflegt, auch Litauen erfaßt. Beispiele hierfür bietet Dovydaitis in seinen Anmerkungen zur Genüge. Nicht nur, daß er vielfach im allgemeinen darüber berichtet, daß die Jugend die alten Lieder nicht mehr übernimmt und sie als 'Altweibergesänge' verlacht (z. B. S. 352: 'bobų dainos', 'negražios'), er weiß auch eine Reihe konkreter Beispiele für den Wandel des Liedguts nach der literarischen Seite hin anzuführen. So singt der 50jährige Račius lieber die modernen, von den Büchern beeinflußten Lieder (S. 341); die Tochter einer seiner Vorsängerinnen bevorzugt, selbst eine große Sängerin, die modernen, aus Büchern gelernten Lieder (S. 343). Die Stadtjugend singt bereits durchweg jüngere Lieder (S. 328), ebenso die Jugendorganisationen die modernen, aus Büchern geschöpften Lieder mit feurigeren, rascheren Weisen (S. 329). Daß die alten Lieder weniger gesungen werden, mehr die populären, aus Büchern stammenden, wird auch S. 365 betont.

Sehr fällt jedoch im Litauischen gegenüber dem Deutschen das Erzähllied ab. Rechnen wir hierzu einmal die geschichtlichen Lieder im engeren Sinne, so ist zu sagen, daß sie im Litauischen äußerst selten sind. Als Balys im Jahre 1928 eine Sammlung von Volksliedern aus dem Gebiet von Wilna herausgab, konnte er unter mehr wie 400 sonstigen Liedern nicht ein einziges von ausgesprochen geschichtlichem Charakter feststellen (TD 4, 134); im Deutschen hingegen füllen sie Bände (Liliencron, Ditfurth)[1]). Noch schlechter bestellt ist es um das Legendenlied: ich stieß bisher nur auf ein einziges in TD 4, 116 Nr. 301, was um so erstaunlicher ist, als Großlitauen dem katholischen Bekenntnisse angehört. Und was die übrigen epischen Lieder angeht, so muß betont werden, daß wir keinerlei Kunde von einem Heldenepos der Litauer besitzen — in Deutschland freilich sind dessen Tage auch längst entschwunden —; man hat dem Litauer jedoch auch den Besitz der kleineren epischen Formen, wie der Ballade und Romanze, abstreiten wollen. So sagt z. B. Nesselmann S. XII seiner Sammlung: 'Ein Grundzug der litauischen Volksdichtung ist der, daß dieselbe durchaus und ausschließlich lyrisch ist; das didaktische und epische Element liegen ganz außerhalb ihres Kreises. Nicht nur das Heldengedicht im engeren Sinn, die Epopöe, ist dem Litauer fremd geblieben, sondern die erzählende Form überhaupt (nämlich in Versen...).' Und A. Janulaitis äußert sich bei seiner Ausgabe der 'Malavenų dainos' (MllG 4 [1894ff.], 434) dahin: 'Vielleicht sucht mancher Leser nach epischen Liedern; er wird es vergeblich tun; ich habe solche weder gehört noch gelesen. Es ist dies eine die litauischen Volkslieder von den slawischen unterscheidende Eigentümlichkeit[2]).' Wenn diese Ansichten weiter unten in gewissem Sinne auch berichtigt werden müssen, so bleibt es immerhin dabei, daß das Erzähllied in Litauen viel weniger häufig auftritt als in Deutschland, wo es immerhin einen ganzen Band des Werkes von Erk-Böhme füllt, und wo wir, trotz der Ungunst der Überlieferung, noch rund 250 Volksballaden als mittelalterliches Erbe feststellen können.

Die Verteilung des Liederschatzes auf die einzelnen Gruppen verschiebt sich mithin in Litauen gegenüber Deutschland sehr zugunsten der ursprünglichen, noch ganz mit dem Volksleben verwurzelten und sehr zuungunsten der entwickelteren, mehr oder minder literarisch bestimmten Lieder.

Auch hinsichtlich des Geschlechts der hauptsächlichsten Liedträger besteht ein nicht zu unterschätzender Unterschied beim litauischen und deutschen Volkslied. In Litauen ist die Verwalterin des Liederschatzes in allererster Linie die Frau. Das erhellt unzweideutig aus den Angaben der Sammler über ihre Gewährsleute. In den Zusammenstellungen, die Niemi S. 170ff. seiner 'Tyrinėjimai' gibt, ist auch nicht ein einziger Mann zu finden, sondern er berichtet durchweg über Frauen, sogar meist verheiratete und im hohen Alter stehende, die aber ein ganz beträchtliches Repertorium besaßen, wie die Baksaitienė, die Juškeviče im Alter von 60 Jahren 508 Lieder vorsang, oder die berühmte Ona Smilgienė, der Niemi und Sabaliauskas 403 Lieder verdankten. Und wenn wir die Sängerliste in Band 2,

[1]) Möglich ist, daß in früheren Jahrhunderten die Verhältnisse in dieser Beziehung günstiger lagen; man vgl. Wolter in MllG 5, 310f. — Das Fehlen historischer Lieder betont übrigens auch Radčenko für den slawischen Raum um Homel' (s. S. XLII).

[2]) Darin stimmt ihm auch Niemi bei, wenn er S. 161 seiner 'Tyrinėjimai', als es darauf ankommt, die Eigenart des litauischen Volksliedschatzes ans Licht zu stellen, darauf hinweist, daß dieser keine solchen epischen Lieder aufzuweisen hat wie z. B. der russische. — Vgl. auch noch Bartsch in Mitt. lit. liter. Ges. 2, 92: 'Das litauische Volkslied ist durchweg lyrisch, mit sehr geringen Ansätzen zu epischer Darstellung...'; siehe auch noch S. 99.

435ff. der Daina-Ausgabe von Juškeviče mustern, so finden wir auch hier die weiblichen Sänger in erdrückender Mehrzahl (vgl. MllG. 2, 96). Niemi und Sabaliauskas erklären S. V bzw. XVI ihrer Ausgabe auch ausdrücklich: 'Wollte man unter Männern Lieder sammeln, so fände man deren wenig, während die Frauen sehr viele 'dainos' vorsingen können[1])'. Wir dürfen wohl noch einen Schritt weitergehen und annehmen, daß in Litauen die Frau auch in hervorragendem Maße an der produktiven Gestaltung und Weiterbildung des Liedschatzes beteiligt ist. Die Lieder, vor allem die Lyrik, tragen so viele und überzeugende Züge keuschen, mädchenhaften Empfindens und fraulichen Wesens, daß wir aus ihnen ohne weiteres auf Frauen als ihre Schöpfer schließen dürfen, wie dies auch schon längst geschehen ist[2]). Demgegenüber dürfte sich beim deutschen Lied die Beteiligung beider Geschlechter am Gesange einigermaßen die Waage halten. Und in der schöpferischen Gestaltung des Liedschatzes hat die Leistung des Mannes hier weitaus den Vorrang; das erhellt nicht nur im Hinblick auf die starken Anregungen, die das deutsche Volkslied seit Jahrhunderten durch die Kunstdichtung erfahren hat, sondern auch im Hinblick darauf, daß selbst so primitiv-produktive Leistungen wie die Schnaderhüpflwettkämpfe ausschließlich von Männern getragen werden.

Einen sehr starken Einfluß nicht nur auf den Liedbestand eines Volkes selbst, sondern auch auf die gegenseitigen Liedbeziehungen zwischen den Völkern übt deren politisches Schicksal aus, das sie im Laufe der Jahrhunderte erlitten haben. Aber auch von dieser Seite her scheinen nicht die besten Voraussetzungen für eine umfänglichere Liedgemeinschaft zwischen Deutschland und Litauen vorzuliegen. Ein knapper Überblick über die Geschicke Litauens mag dies zeigen.

Nach verhältnismäßig friedlichen Zeiten wurde Litauen, das bis ins Hochmittelalter an seinem angestammten Heidentum festhielt, zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Kämpfe mit den Deutschordensrittern verwickelt, die dem Christentum auch hier zum Siege zu verhelfen bestrebt waren. Dieser Druck führt zu einem Bündnis der einzelnen litauischen Fürsten und zu einem Sieg über die Ordensritter 1226 bei Schaulen. Mindove, zum gemeinsamen Oberhaupt erkoren, läßt sich taufen und wird 1253 zum König von Litauen gekrönt. Er muß zwar einen Teil Samogiziens an den Deutschorden abtreten, kann jedoch sein Reich weit nach Südosten, bis Briansk, ausdehnen. Die Kämpfe gegen die Ordensritter nehmen auch unter Mindoves Nachfolgern ihren Fortgang und werden mit großer Härte geführt. Einen weiteren beträchtlichen Aufschwung nimmt der litauische Staat unter Gedimin (1316—1341), dem Gründer Wilnas. Er verbündet sich mit König Wladislaus I. von Polen und vermählt seinen Sohn Kasimir mit dessen Tochter Aldona. Gemeinsam mit den Polen fällt er in Brandenburg ein und kann sein Reich im Süden bis nach Wolhynien ausdehnen. Die größte Machtentfaltung erlangt der litauische Staat unter Gedimins Söhnen: Algirdas besiegt 1362 die Tataren und wirft sie in die Krim zurück; Litauen grenzt nun ans Schwarze Meer. Weniger günstig verlaufen die unvermeidlichen Kämpfe gegen das Moskowiter Reich, und der in Kernlitauen regierende Bruder von Algirdas, Kleistut, hat schwere Kämpfe gegen die Ordensritter zu be-

[1]) Daß das schon früher der Fall war, zeigt eine Stelle aus Pfarrer Lepners 1690 entstandenem Büchlein 'Der preußische Litauer': 'Die Kerdels legen sich auf diese Wissenschaft [nämlich des Singens] nicht sonderlich, sondern nur die Weiber und Mägde (Bartsch Bd. 2 S. XII). — Daß natürlich Männer von überdurchschnittlicher geistiger Regsamkeit auch dem Lied starke Anteilnahme entgegenbringen, zeigt das Beispiel des Großbauern Jurgis Gožė aus dem Memelgebiet, über den Balys in TD 7, 8 berichtet.

[2]) Herm. Tardel, Zum Problem der Entstehung und Wesensart des Volksliedes. Sonderdruck aus: Abhandlungen und Vorträge der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft Jg.8/9. Vgl. bes. S. 255. — Vgl. auch Bartsch in Mitt. lit. liter. Ges. 1, 203: '... daß wir in der Dainapoesie von Hause aus die Seele des litauischen Mädchens und der jungen Frau vor uns haben...'; siehe auch noch ebda 2, 92. — Ein Beispiel aus jüngster Zeit bringt Jungfer, Litauen S. 50.

stehen. 1385 wird Algirdas' Sohn Jogailas (Jagiello) nach Ehelichung der polnischen Thronerbin Hedwig zum König von Polen gewählt; in der Festung Kreve wird im gleichen Jahr die polnisch-litauische Personalunion geschlossen. Die Verbindung mit Polen blieb auf Jahrhunderte fest, trotz mancherlei Bestrebungen, sie zu lösen; durch den Kongreß von Lublin (1569) wurden Litauen und Polen zu einem gemeinsamen Staatswesen mit gemeinsamem König, Sejm und Senat erklärt; Litauen behielt jedoch eigene Militär-, Finanz- und Justizverwaltung. Die kriegerischen Wirren ruhten auch in dieser Zeitspanne nicht; bemerkenswert sind neue Siege gegen die Tataren 1408 und gegen den Deutschorden in der Schlacht bei Tannenberg 1410, und im 16. Jahrhundert Kämpfe mit Rußland um Livland. Nach dem Vertrag von Lublin teilt Litauen weitgehend das Schicksal Polens; Kriege gegen Kosaken und Türken, gegen Russen und Schweden folgen sich. Als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Unruheherd Polen stückweise von Preußen und Rußland aufgeteilt wird, bedeutet jede der drei Teilungen einen weiteren Verlust auch für Litauen, das 1795 restlos aufgeteilt ist. Über das weitere Schicksal der durch die polnischen Teilungen unter russische Herrschaft gekommenen Litauer, das sich namentlich nach dem unglücklichen Polenaufstand von 1831 sehr hart gestaltete, soll hier, als für unsere Zwecke belanglos, nichts weiteres berichtet werden.

Die Grenzziehung zwischen dem Ordensland und Litauen fand durch den Sonderfrieden vom Melnowsee 1422 eine Regelung, die jahrhundertelang ohne sonderliche Abweichungen bis zum zweiten Weltkriege Bestand hatte. Durch diese Grenzziehung kam ein Teil des von Litauern bewohnten Landes unter deutsche Herrschaft. Durch Siedlungsmaßnahmen in diesem spärlich bevölkerten Landstrich[1]), durch Zuwanderung deutscher Verwalter, Beamten und Handelsleute kam diese litauische Bevölkerung immer stärker und nachhaltiger mit deutscher Kultur in Berührung, was im Laufe der Zeit zu einer starken Auflockerung und streckenweisen völligen Eindeutschung dieses litauischen Sprach- und Kulturgebietes in Preußen führte[2]). Andererseits zogen auch Deutsche nach Litauen, und zwar müssen Einwanderungen schon zu Zeiten Gedimins stattgefunden haben, wobei es sich allerdings in der Hauptsache um Siedlungen in Städten, besonders in Kauen, gehandelt haben dürfte. Zur Reformationszeit finden manche Handwerker und Kaufleute Unterkunft auf den Gütern lutherischer und kalvinistischer Magnaten. Bauern und Landarbeiter scheinen erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts angesiedelt worden zu sein, und nur im Westen Litauens. Kriege, Seuchen, Brände und wirtschaftliche Krisen taten den deutschen Siedlungen immer wieder Eintrag[3]). — So waren immerhin zwischen deutschem und litauischem Volkstum mancherlei Berührungsflächen geschaffen, und eine, wenn auch verhältnismäßig kleine Gruppe litauisch sprechender Bevölkerung nahm jahrhundertelang an deutschem Schicksal und deutscher Kultur in engster Verbundenheit teil[4]).

Es ließe sich bis ins einzelne ausführen, wie all die Schicksale, die das litauische Volk im Laufe einer jahrhundertelangen Geschichte erlebt hat, sich in den Gestalten und Szenen seines Liedes spiegeln.

Man könnte darstellen, eine wie häufige Rolle darin der Kosak spielt. Oft tritt er als Landesfeind auf, der in die Höfe dringt, die Besitzer bindet und abführt. Er versteht es, die jungen Mädchen durch allerlei Vorspiegelungen zu verlocken, mit ihm zu ziehen, behandelt sie aber unterwegs aufs schmählichste und grausamste. Beerensammlerinnen im Wald werden von ihm vergewaltigt. Auch die Tataren nennt das litauische Volkslied, es singt ferner davon, wie die jungen Burschen in den Türkenkrieg ziehen müssen. Groß ist natürlich auch die Rolle, die Polen spielt mit seiner Hauptstadt Warschau, wo die schönen Kirchen stehen, wo es sich herrlich leben läßt und die Läden prächtige Geschenke bergen, nach denen der Sinn des Mädchens steht. Der polnische Edelmann wird gern als Schwadroneur gezeichnet. Andere Lieder wieder schildern, wie der Bursche im russischen Heer gegen die Franzosen kämpft, spiegeln mithin die Zeiten Napoleons. — Freilich verbirgt sich auch nicht, daß ein Teil Litauer jahrhundertelang unter preußischer Herrschaft lebte. In deren Liedern werden mit Vorliebe Thorn, Danzig und Königsberg genannt. Weiter weg führt den jungen Burschen der Dienst im Heer:

[1]) Vgl. Wilanze, Die Besiedlung der litauischen Wildnis. In: Deutsche Monatshefte in Polen 5 (1938/39), 127ff.

[2]) F. Tetzner: Das litauische Sprachgebiet. In: Globus 71 (1897), 381ff. (mit Karten).

[3]) Siehe Rudolf Heberle, Die Deutschen in Litauen, Stuttgart 1927.

[4]) Über die Verbreitung des Litauischen auf deutschem Gebiet siehe Doritsch in MllG VI 1 (31. Heft), S. XII—XVII.

viele Meilen hinter Berlin ist er stationiert, oder aber er hält Wache auf den Schanzen Potsdams, dessen schöne Schenken hervorgehoben werden. Vornehm sind die Freier aus Preußen, die dem Mädchen ein Leben in Musik und Gesang versprechen, wenn es ihnen nach Berlin folge.

Auch in sprachlicher Hinsicht ist das Litauische, obwohl wie das Deutsche zum indogermanischen Sprachstamm gehörend, vom Deutschen scharf geschieden, nicht nur nach Lautstand, sondern auch nach Stil und innerem Bau, und die Gründe, die man einst für eine nähere Verwandtschaft des baltischen Sprachzweigs mit dem germanischen glaubte ins Feld führen zu können, sind längst als nicht stichhaltig erkannt. Dagegen ist eine sehr enge Verwandtschaft des Litauischen mit dem slawischen Sprachzweig augenfällig.

So führt jeder Gesichtspunkt eher dazu, Unterschiede zwischen dem deutschen und litauischen Bereich herauszustellen, und die kulturellen und politischen Beziehungen Litauens sehen wir in viel stärkerem Maße zu den südlichen und östlichen Nachbarn, also slawischen Stämmen verlaufen als nach Westen, zu den angrenzenden Deutschen. Diese politischen und kulturellen Bindungen brachten es auch mit sich, daß Litauer nicht nur das Litauische, sondern unter Umständen auch das Polnische und Weißrussische beherrschen samt Liedern, die in diesen Sprachen gesungen werden[1]).

Lesen wir nun eine Anzahl litauischer Volksliedsammlungen durch, so überrascht es bei dieser Lage nicht wenig, wie verhältnismäßig viele litauische Volkslieder an Lieder des deutschen Volksliedschatzes erinnern und sich inhaltlich oder wenigstens thematisch oder in bestimmten Motiven mit solchen decken. Es soll im folgenden ein knapper Überblick über diese Fälle gegeben werden, wobei wir zunächst die Erzähllieder ('Balladen') beiseite lassen, da diese den Hauptgegenstand unserer Untersuchung bilden und späterhin eingehender betrachtet werden sollen. Wir halten uns bei diesem Überblick an die Gruppeneinteilung von Erk-Böhme[2]).

Zu Gruppe II: Historisch-politische Lieder.

1. Lied auf die Schlacht bei Leipzig.

Ditfurth, Die historischen Volkslieder der Freiheitskriege (Berlin 1871) teilt S. 37f. unter Nr. 31 ein solches mit dem Anfang 'Es ritt ein Reiter wohl aus Paris...' mit. Dieses, damals wohl sehr aktuelle Lied, ist zweimal ins Litauische übertragen worden: durch Hassen-

[1]) Mehrere Beispiele hierfür teilt Dovydaitis mit. So fragte die 85jährige Elzė Pilipūnienė auf die Bitte, vorzusingen, ob Dovydaitis litauische, polnische oder weißrussische Lieder brauche. Früher habe sie alle in gleicher Weise gesungen, nur jetzt fange sie an, mehr litauisch zu singen (S. 352). S. 333 wird von einer Sängerin berichtet, die einige Zeit in Polen lebte, Polnisch beherrscht, sowie polnische Lieder, ähnliches wird S. 347 von einigen Männern berichtet. Polnisch sprechen und singen kann die 50jährige Šerkšnienė (S. 344) und die 25jährige Yvanauskienė (S. 344); die Totkevičienė hat einige Lieder aus dem Polnischen übertragen (S. 345). Die 65jährige Jurčiukonienė sang ein Lied, das sie polnisch begann und litauisch endete (S. 320).

[2]) Daß die Untersuchungen auf solch breiter Grundlage geführt werden konnten, ist vor allem Jonas Balys zu danken, der dem Deutschen Volksliedarchiv eine Reihe neuerer volkskundlicher Veröffentlichungen aus Litauen schenkte. Auch den Universitätsbibliotheken zu Breslau und Königsberg (Pr.) gilt unser Dank für Übersendung einschlägiger Literatur. Trotzdem mußte auf die Durcharbeitung einiger gedruckter litauischer Volksliedsammlungen verzichtet werden. Auch die vergleichende Heranziehung nicht-litauischer, vor allem slavischer Volksliedsammlungen mußte auf eine repräsentative Auswahl beschränkt bleiben, doch dürften noch weiter ausgreifende Grundlagen für die vorliegenden Untersuchungen kaum zu irgendwie anders gelagerten Ergebnissen führen. — Erschwerend wirkte sich der Umstand aus, daß die Sammlungen des Deutschen Volksliedarchivs zur Zeit der Abfassung der vorliegenden Untersuchung infolge Auslagerung unzugänglich waren.

stein und Jordanes. Die litauischen Texte sind in der neuen Rhesa-Ausgabe unter Nr. 193 und 194 abgedruckt, wo auch weiteres nachzulesen ist. Rhesa 193 ist in zwei stark voneinander abweichenden Fassungen auf uns gekommen, was darauf schließen läßt, daß das Lied auch im Litauischen stark im Volksmund umlief und wir es nicht mit einer rein literarischen Angelegenheit zu tun haben[1]).

Zu Gruppe III: Liebeslieder.

a) Gesamtlieder.

2. Sichlein rauschen (E.-B. 678 und 679).

Das Lied ist im Deutschen bis ins 15. Jahrhundert (Rostocker Liederbuch Nr. 50) zurückzuverfolgen. Es blieb lange Zeit beliebt und zeigt dementsprechend einen starken Wechsel des Strophenbestandes (s. Ittenbach, Mehrgesetzlichkeit S. 53ff.). In einer Anzahl Fassungen beginnt es mit den Worten 'Es dunkelt vor dem Walde, nach Hause woll'n wir gehn...' In dieser Form muß es nach Litauen gewandert sein. Eine litauische Fassung steht u. a. bei Leskien-Brugman S. 71 Nr. 129 'Sutèms žalió girélė, jaú eísim més namó...' Str. 1 und 2 decken sich genau mit dem deutschen Wortlaut; Str. 4 und 5 sind die beliebten Wanderstrophen von den beiden Bäumlein in Vaters Garten (siehe unten Nr. 10), die vielfach auch im Deutschen sich an 'Sichlein rauschen' angesungen haben, also von hieraus mit übernommen sind. Str. 3 und 6 der genannten litauischen Fassung sind eigenständiges Gut. — Die Fassung bei Kalvaitis Nr. 90 ist etwas knapper, siehe ebda 245. Eng an den deutschen Wortlaut schließt sich dagegen Rhesa 199 an und dürfte daher als ursprünglichste Fassung anzusehen sein.

3. Wenn die Nacht mit süßer Ruh.

Dieses Gedicht Stamfords (1776: siehe Hoffm.-Prahl Nr. 1219 und J. Meier, KiV Nr. 304) wurde in Gesellschaftsliederbüchern viel gedruckt und ist mehrfach auch aus Volksmund aufgezeichnet worden (siehe Kö.-Mei. S. 388f. zu Nr. 83). Litauisch liegt das Lied in ziemlich eng an das Original sich anschließender Übertragung vor (siehe Neue preuß. Provinzialblätter VI, 22 = Nesselmannn 140 = Rhesa 155; ferner: Bartsch 386 und 386a). Bartsch weist 2, 297 darauf hin, daß das Lied früher in Gesangvereinen viel gesungen wurde, und solche werden auch die Mittler fürs Litauische gewesen sein.

4. Itzund kompt die nacht herbey.

Dieses Gedicht von Opitz (John Meier, KiV 171), dessen Nachwirkungen in verschiedenen deutschen Volksliedern festzustellen sind (siehe John Meier und Erich Seemann, Lesebuch des deutschen Volksliedes 2 [Berlin 1937], 106ff.), scheint auch dem litauischen Waisenliede 'Ateina naktelė poilsį nešdama' bei Dovydaitis 394 eine Reihe Züge verliehen zu haben. Wenn letzteres zu Beginn schildert: Es kommt die Nacht und bringt Ruhe, alles geht sich legen, das Vieh auf den Hügeln, die Vögel lassen sich auf den Zweigen nieder, alle träumen süß — nur ich Waise finde keinen Schlaf, bitter muß ich weinen..., so ist der Gleichlauf mit dem Opitzschen Gedichte bzw. dessen Abkömmlingen so stark, daß ein Zufall ausgeschlossen erscheint. — Vgl. auch noch die Variante in MllG 4, 434f. Nr. 1.

5. Laß fragen sein! (E.-B. Nr. 460).

Jušk. bringt unter Nr. 338 ein Gerüststrophenlied, das schildert, wie ein Jude, zunächst beim Tore stehend, durch sein jammerndes Benehmen erreicht, einem Mädchen immer näher kommen zu dürfen, bis dieses ihn endlich ins Bett nimmt. Da freut sich der Jude, das Mädchen hinters Licht geführt zu haben. — Wir haben es da mit demselben Lied zu tun, von dem E.-B. unter Nr. 460a eine Fassung aus Melchior Francks 'Convivium' (1622) bringt[2]), das aber auch noch bis in unsere Tage herein gesungen wird (z. B. Seemann, Volkslieder aus Schwaben [1923] Nr. 4; Jungb.-Horntr. Nr. 287; als Soldatenlied bei Schwagmeyer, Der Kamerad Nr. 59). In den Nebenumständen ist das deutsche Lied freilich anders aufgezogen als das litauische, es geht darin ganz mit den niederländischen Fassungen konform (van Duyse

[1]) Unter Nr. 190 und 191 findet sich in Biržiškas Rhesa-Ausgabe noch die Übersetzung zweier deutscher Landsturmlieder, unter Nr. 192 das 'Heil dir im Siegerkranz' auf litauisch.

[2]) Bruchstückhaft ist das Lied schon bei Schmeltzel zu belegen.

Nr. 276 und 277). Das Lied ist indessen international stark verbreitet und hat die verschiedensten Ausgestaltungen gefunden. Ich nenne nur einiges: französisch siehe bei Lambert, Chansons... du Languedoc 1, 371; slovenisch: Štrek. Nr. 1713ff.[1]); serbisch: Kuhač, Južnoslovienske nar. popievke 2, 135 Nr. 576. Fürs Kroatische sind die, wenn auch etwas mehr abseits stehenden Lieder: Hrvatske narodne pjesme 6 (1914), 230 Nr. 114 und Kurelac, Jačke Nr. 214 zu vergleichen. Zum Mährischen siehe Sušil, Ausg. 1941, S. 625 Nr. 812 Var. 2075, zum slowakischen vgl. Slov. spievy 2 (1890 — [1896]) Nr. 408; Mišik, Piesne l'udu slovenského. Sošit I (1898), 80 Nr. 190. Das schwedische Lied bei Bondeson Nr. 193 besteht nur aus einer dem Mädchen in den Mund gelegten Strophenkette (nach epischer Einleitung) und entbehrt der Gerüststrophenform, doch tritt bei den Schweden in Finnland eine der deutschen Form des Liedes entsprechende Fassung auf: s. Ztschr. Nyland 3, 376f. Nr. 232. Mit den dänischen Fassungen kommen wir jedoch dem litauischen Lied um ein gut Stück näher: Auch hier steht der Bursche zunächst hinter der Tür und weint und wird vom Mädchen dann zu immer näherem Herankommen veranlaßt (E. Tang Kristensen, Dyrefabler og Kjæderemser S. 198ff.; vgl. besonders Nr. 471: Drengen han stod bag Dören og græd...). Daß der Bursche ein Jude ist, findet sich nun — neben vereinzelten deutschen Belegen (z. B. Thill, Singendes Volk Nr. 257; DVA A 170249 [Nordbaden], A 57396 u. 57496 [Pommern], A 59843 u. 71750 [Anhalt]) — vor allem im polnischen Volkslied. So teilt z. B. Kolberg in Mazowsze 1, 86 unter Nr. 18 eine Szene aus einem Krippenspiel mit: Es tritt ein Jude auf, ständig 'ajwaj! ajwaj!' schreiend, bald darauf auch ein gewandtes Judenmädel. Dazu singen die Burschen hinter der Szene: Idzie żydek drogą, płacze, lamentuje... Und wenn dann mit der dritten Strophe des Gesanges geschildert wird, wie der Jude vom Mädchen ins Bett gelassen wird, tanzen beide danach auf der Szene den sogenannten 'Chussyta' (Chassydym). Eine weitere Fassung mit Juden siehe auch bei Ł. Kamieński, Pieśni ludu pomorskiego 1 (1936) Nr. 115. Daneben kommen im Polnischen aber auch noch andere Gestalten vor, wie der Kantor (Kolberg, Mazowsze 3, 303 Nr. 445); oder das Thema wird in völlig neuer Form dargeboten, wenn z. B. der Bursche allerlei Bedenken hat wegen der Geräusche, die bei dem nächtlichen Besuch unterlaufen könnten; als er schließlich auch noch auf das mögliche Pfeifen der Mäuse zu sprechen kommt, gibt ihm das Mädchen den Laufpaß: ebda Nr. 370 (mit Verweis auf Lud 2 Nr. 178); Mazowsze 5, 275f. Nr. 246f.; s. ferner Pauli, P. l. polsk. S. 124f. Nr. 29; dazu ukrainische Varianten (Čub. 5, 193 Nr. 390 und Chvyl'a S. 189f.), weißrussische (Безсоновъ, Бѣлорусскія пѣсни [1871], S. 55 Nr. 98 als Sonnwendlied) und ungarische (Aigner, Ungarische Volksdichtungen [Pest 1873], S. 121ff.; Hugo von Meltzl, Magyarische Volkslieder [1879], S. 9 Nr. V < Erdélyi, A nep költészete; Kertbeny, Ausgewählte ungar. Volkslieder, [Darmstadt 1851], S. 268 Nr. 152). — Es wird sich hier also kaum um einen unmittelbaren Liedaustausch zwischen Deutschland und Litauen handeln, sondern die direkten Beziehungen dürften eher auf dem Wege Polen—Litauen liegen.

6. Zogen einst fünf wilde Schwäne.

Das zuerst im Kunstwart 1917 abgedruckte Lied, das eine rasche und nachhaltige Ausbreitung gefunden hat, ist die Verdeutschung eines litauischen Liedes durch Karl Plenzat; sie wurde auch in dessen 'Liederschrein' S. 99 übernommen. Zur Verbreitung in Deutschland vgl. z. B.: Lieder der bündischen Jugend (Potsdam 1929) S. 56; BK-Lieder (Barmen 1931) S. 464; Singkamerad 8. Aufl. (1937) S. 148; Das neue Albvereinsliederbuch (Stuttgart 1939) S. 119; Liederbuch der Freiburger Turnerschaft von 1844, 5. Aufl. (1927), S. 157; A 97736 (Rheinlande); A 85848, 124888, 136625, 136814 (Pommern); A 160462 (Westpreußen); A 139696 (Ostpreußen) usw. Nach den Angaben von Plenzat im Liederschrein S. 157 stammt das litauische Original aus dem Kreise Stallupönen und wurde von Präzeptor Friedrich Plenzat gesungen. Den Druck irgendeiner litauischen Variante kann ich leider vorläufig nirgends nachweisen.

7. Törichte Wünsche (E.-B. Nr. 1083).

Mehrfach ist im Litauischen eine Zwiesprache zwischen Bursche und Mädchen überliefert des Inhalts, daß das Mädchen droht, sich in irgendein Tier zu verwandeln, um dem Burschen zu entgehen, dieser aber Rat weiß, wie er das betreffende Tierlein dennoch fangen würde (TD 4 Nr. 73 und 74; N.-Sab. Nr. 1085, Dovydaitis 331). Dazu gesellt sich noch eine andere Wendung des Themas in dem Adventslied TD 5, 221f. Nr. 299: Ein alter Junggeselle sucht

[1]) S. dazu nunmehr auch Seemann in: Angebinde John Meier zum 85. Geburtstag (Lahr [1949]) S. 163.

das sich verschiedenfach wandelnde Mädchen trotz allerlei Hilfsmitteln vergeblich. Vgl. auch Bielia uskas Nr. 104 und Ness. Nr. 163. Deutsch ist das Lied nur in einer einzigen Fassung bekannt, und zwar aus dem Kuhländchen (Meinert Nr. 29); Götz konnte allerdings 1898 noch die Melodie beibringen und erfuhr von seiner betagten Sängerin, daß das Lied als Wiegenlied Verwendung findet (Jungb.-Horntr. Nr. 649). Das Lied ist jedoch sehr stark im slawischen Gebiet verbreitet, vor allem im Polnischen; die polnischen Belege sind von J. St. Bystroń in dem Aufsatz: 'Wpływy słowiańskie w niemieckiej poezji ludowej (= Slavia occidentalis 1 [Posen 1921] S. 79ff.) aufgezählt. Dürftiger ist die Verbreitung auf tschechischem und slowakischem Gebiet (z. B. Čelakovský 1, 75; Slov. Spevy 3, 165 Nr. 487; Sušil, Ausg. v. 1941, S. 617f. Nr. 808, Var. 2046f.; in anderer Verwendung bei Bartoš [1889]S. 112f. Nr. 159), sie reicht aber noch bis ins Südslawische (z. B. Kurelac, Jačke S. 309f. Nr. 2; Karadžić, Српске народне пјесме 1, 396f. Nr. 602f.; B. P. Ђорђевић, Српске народне мелодије (Предратна Србија) Nr. 449). Bystroń weist in dem genannten Aufsatz darauf hin, daß das Thema des Liedes nach Parębowicz, Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie (Lwow 1909) S. XXIX bereits in einem sizilianischen Contrasto des 13. Jahrhunderts auftritt. Da das Lied auch in Frankreich häufig zu belegen ist (z. B. Lambert, Chansons... du Languedoc 1, 351—356; Revue des trad. pop. 1, 89, 100; 2, 208 usw. [DgF 437 und 525 weichen in ihrem Bau ab]), ist es einigermaßen verwunderlich, daß es sich in dem deutschen Zwischengebiet nicht findet. Bei der Überlieferungslage des deutschen Liedes (einmaliger Beleg aus einer deutschen Sprachinsel in slawischem Gebiet) kann jedoch kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß der Meinertsche Beleg letzten Endes auf slawische Anregung zurückgeht. Andererseits zeigt die litauische Fassung wieder engste Beziehung zum Polnischen. Man vergleiche z. B. den epischen Eingang der polnischen Fassung bei Bystroń, Pieśni ludowe z polskiego Śląska 1 (1934) Nr. 150A mit dem der litauischen in TD 4 Nr. 73: Choćbym ja jeździł we dnie i w nocy... bzw. Važineu dienų, važineu naktį..., oder man vergleiche folgende Gegenüberstellung aus dem Gesprächsteil:

A ja się stanę drobną rybeczką,
Będę pływała bystrą wodziczką,
Przecież ja twoją nie chcę być,...

Aš apsiversiu mažu žuveli,
Tai aš plaukysiu giliai marelej,
Vis aš tava nebūsiu.

Mają rybacy takie siateczki,
Co wyławiają drobne rybeczki,
Przecież ty moją musisz być,...

Tai aš paimsiu šilka cinklalį
I aš pagausiu mažų žuvelį,
Vai jau tu mana būsi.

Also auch hier können wir keine unmittelbare Beziehung Deutschland—Litauen annehmen, sondern ein international verbreitetes Lied hat aus dem Slawischen sowohl —allerdings schwach — ins Deutsche, und — nachhaltiger — ins Litauische ausgestrahlt.

8. Dir folgen meine Tränen.

Dieses Gedicht von Joh. Tim. Hermes (siehe Hoffm.-Prahl Nr. 277 und J. Meier, KiV Nr. 60), gelegentlich auch aus Volksmund aufgezeichnet (siehe Kö.-Mei. zu Nr. 42) hat eine neunstrophige Übertragung ins Litauische gefunden (siehe Rhesa 212). Ob dies eine rein literarische Angelegenheit blieb oder das Lied Widerhall beim Volke fand, läßt sich schwer sagen.

9. Kaip linksmas man Szirdits yra.

Dieses litauische Lied ('Wie fröhlich ist mein Herze...'), welches schildert, wie fröhlich der Bursche vom frühen Morgen an darüber ist, daß er ein so hübsches und zugleich auch nicht unvermögendes Mädchen sein eigen nennen darf, steht in der gleichen Handschrift wie unsere Nr. 8 und die anläßlich Nr. 2 am Schlusse genannte Fassung Rhesa 199, und wird wie diese ausdrücklich als Übertragung aus dem Deutschen zur Ergötzung der Jugend bezeichnet. Daß die Übertragung in den Volksmund überging, zeigt die Aufzeichnung bei Kalvaitis Nr. 448. Die deutsche Quelle kann ich leider nicht angeben.

b) Lyrische Wanderstrophen.

10. Schon unter Ziffer 2 hatten wir auf die Wanderstrophe zu verweisen 'In meines Vaters Garten, da stehn zwei Bäumelein; das eine trägt Muskaten, das andre feins Nägelein' (z. B. E.-B. 419b und c, 407, 420, 428, 550, 738). Die Strophe ist auch litauisch Wanderstrophe, und es ist zu verweisen auf Preuß. Prov.-Blätter 10, 334 = Ness. Nr. 187 mit der ausführ-

lichen Variante Bartsch Nr. 377; letztere hat in Str. 5 auch noch Anklänge an die deutsche Anschlußstrophe 'Muskaten die sind süße...' Die Wanderstrophe findet sich jedoch auch im Slawischen, so wendisch: Haupt-Schmaler 1 Nr. 70, Časopis maćicy serbskeje 28, 110 Nr. 5; 34, 66 Nr. 5 usw. (im ganzen 6 Belege), ebenfalls wohl als Übernahme aus dem Deutschen.

11. Eine in deutschen Liebesliedern sehr beliebte Wanderstrophe lautet: 'Es sind zwei Sterne an dem Himmel, leuchten wie das klare Gold; der eine leucht't zu meinem Schätzchen, der ander durch das finstre Holz.' (Siehe E.-B. Nr. 722a Str. 4; vgl. auch E.-B. Nr. 661, 699 und 1600). Angeregt durch diesen Wandervierzeiler scheint die erste Strophe des Liedes 92 bei Kalvaitis zu sein, das vielleicht auch noch andere deutsche Liedbestandteile enthält (halt' ich meinen Schatz im Arm, dünk' ich mich ein König usw.). Die Variante dieses Liedes bei Kalvaitis Nr. 93 hat ausgesprochenen Kiltliedcharakter.

12. Weitverbreitet ist auch eine Wanderstrophe, in der der falsche Bursche (bzw. Mädchen) mit einem wurmigen Apfel verglichen wird (z. B. E.-B. Nr. 409c, 495, 527, 537, 750). Ebenso wird in der Schlußstrophe von Kalvaitis Nr. 223 ein trunksüchtiger junger Bursche mit einem wurmigen Apfel verglichen. Das Motiv kommt freilich auch slawisch vor; vgl. Štrek. Nr. 1404ff. (innen faul oder grün; slowenisch); ferner Haupt-Schmaler 1 Nr. 169 (wendisch).

13. In der Prägung des Schnaderhüpfls 'Wås hilft mar a roidar Åpfl, wenn a wurmstichi is? Wås hilft mar a schaiñs Madl, wenn's nit für mi is?' (Jungbauer, Böhmerwald 2, 377 Nr. 1173) finden wir das Motiv bei Kalvaitis Nr. 343, zum Doppellied ausgearbeitet, und zwar mit wörtlichem Anschluß, wenn wir für Zeile 4: 'kad kitą mislyj' tur' die Variante Nr. 1174 bei Jungbauer ('Wenn's nit an mi denkt') heranziehen.

14. Von Schnaderhüpfeln angeregt, in denen der Bursche von seinen mehrfachen Geliebten singt (z. B. Jungbauer, Böhmerwald 2, 367 Nr. 1046), scheinen die Schlußstrophen von Dovydaitis Nr. 81 zu sein.

15. Der Vergleich eines unschuldigen jungen Mädchens mit einer Rose oder Lilie, wie er aus der Eingangsstrophe von E.-B. Nr. 714 bekannt ist, findet sich litauisch als Eingangsstrophe von Kalvaitis Nr. 38.

16. Das Lied Nr. 8 bei Bezzenberger, Lit. Forschungen S. 7, beginnt mit einer Strophe 'Wenn ich ein Adler wäre und Flügel hätte, flöge ich jeden Tag zu meiner Herrin'. Dem zu vergleichen ist aus dem Deutschen 'Wenn ich ein Vöglein wär' und auch zwei Flügel hätt', flög ich zu dir' (E.-B. Nr. 512). Eine andere deutsche Fassung des Motivs findet sich bei E.-B. Nr. 781 Str. 3. Das litauische Lied bei Bezzenberger entwickelt sich allerdings im übrigen selbständig und fährt fort: 'ich würde dich morgens wecken, abends einschläfern. Du liebst mich doch?' (Vgl. auch Bieliauskas Nr. 100). Auch im Litauischen hat die Strophe Wandercharakter und tritt in besagtem wie auch anderem Zusammenhange auf: siehe N.-Sab. Nr. 1039, 1040, 1041 Str. 3, 1042 Str. 4; Brazys S. 59.

Außerdem kommt das Motiv aber auch slawisch vor: siehe Slov. spěv. 3, 131 Nr. 383 (slowakisch). Fürs Mährische vgl. Bartoš (1889) S. 98 Nr. 133 und S. 153 Nr. 226, fürs Polnische: Kolberg, Lud 4, 33 Nr. 165 und 6, 129 Nr. 256. Das deutsche Lied in seiner Gesamtheit ist in slowenischer Übertragung in Steiermark aufgezeichnet worden: siehe Štrek. Nr. 1766 = Kuhač I Nr. 28.

17. An die Wanderstrophe: 'Ach hätt' mich meine Mutter im ersten Bad ertränkt...' (z. B. Heeger-Wüst Nr. 92 Str. 6) erinnert der Anfang des Liedes bei Dovydaitis Nr. 24 und 386. Vgl. ferner Ness. Nr. 59 und 60. Doch vgl. auch Golovackij 1, 316 Nr. 143 Str. 3.

18. Auch die Wanderstrophe 'Ach warte, Liebchen, warte, ach warte noch ein Jahr, bis unser Birnbaum Kirschen trägt, heirat' ich dich fürwahr' (E.-B. Nr. 683d Str. 6; Nr. 546 Str. 3) hat auf das litauische Volkslied gewirkt. Wir finden entsprechende Strophen in dem Liede Leskien-Brugman S. 21 Nr. 20, und, in anderer Verbindung, bei Jušk. Nr. 1515.

19. Der Anfang des vielbehandelten Ostlandliedes (E.-B. Nr. 408a; van Duyse Nr. 197) 'Naer Oostland willen wij ryden, naer Oostland willen wij meê... daer iss er een betere steê...' scheint von Einfluß auf die letzte Strophe des Liedes TD 3, 69 Nr. 439 gewesen zu sein, wo es, nachdem in den vorhergehenden Strophen die Frage aufgeworfen wurde, nach welcher Richtung wollen wir uns wenden? Nach Süden, Norden oder Westen? heißt: 'Į rytus trauksim, į rytų šalį, — Ten užtekės palaima' (Nach Osten werden wir ziehen, nach der Ostrichtung, dort wird Glück zufallen). Die Strophen stehen auch am Schluß eines Soldatenliedes vom Einfall fremder Truppen in Litauen (siehe Kalvaitis Nr. 511).

Zu Gruppe V: Tagelieder und Kiltgesänge.

20. Die entfallene Bettdecke.

Jušk. bietet unter Nr. 471 ein Lied folgenden Inhaltes: Die Mutter findet die Türe zur Mädchenkammer offen und fragt die Tochter, mit wem sie geredet habe. Diese antwortet: Mit dem Kopfkissen, dem Federbett. 'Du lügst', entgegnet die Mutter, und die Tochter gesteht auch, daß sie mit dem geliebten Burschen geplaudert habe (Übertragung ins Deutsche siehe MllG. 2, 94). Eine Variante steht bei Jušk. unter Nr. 568. — Das Lied steht offensichtlich in Zusammenhang mit dem bereits im Ambraser Liederbuch überlieferten Lied 'Es wolt gut jäger jagen' (BLV 12, 124 Nr. 112). Hier gibt die Tochter, die ebenfalls ihren Buhlen eingelassen hat, der Mutter zur Antwort: '... die deck ist mir entgangen, ich wolt sie gern wider langen', wird aber von der Mutter abgefertigt mit dem Hinweis, sie habe den Knaben auf freier Straße eingelassen und werde es bereuen müssen. Ehe ein Jahr um ist, muß sie an der Wiege stehen. Fassungen aus moderner Überlieferung s. z. B. bei Heeger-Wüst 2, 304 Nr. 372; ZVfVkde 15, 264 Nr. 2 (mit weiteren Literaturangaben u. Verweis auf van Duyse Nr. 291); Pinck, Verklingende Weisen 4 Nr. 63; Thill, Singendes Volk (1937) Nr. 180; A 109650 (Gottschee); A 155245 (Hann.); A 161906, 161843, 168046 (Galizien) usw. — Das Lied mag aber über slawische Vermittlung nach Litauen gedrungen sein. In der tschechischen Fassung bei Karel Weis, Český jih a Šumava 7, 79 Nr. 37b gibt zum mindesten die Tochter, wie im Litauischen, zur Antwort, sie habe mit der Decke geredet ('Já mluvila s peřinou...'). Dasselbe ist der Fall in dem wendischen Liede bei Haupt-Schmaler 1 Nr. 7, sowie in anderen slawischen Fassungen. Vgl. u. a. fürs Tschechische und Slowakische: J. Hanika, Volkskundliche Wanderungen zu den Chodenbauern (1943) S. 36; Bartoš (1889) S. 211 Nr. 333; Slov. spevy 2, 259 Nr. 710 und 3, 59 Nr. 166. — Das Motiv ist auch in dem im übrigen recht selbständigen Lied bei Radčenko S. 172f. Nr. 5 verwendet ('Размовляла съ периною'). Auch griechische Lieder klingen an, s. z. B. Λαογραφία 1 (1909) 639 Nr. ξα' u. Ἀ. Βρόντη Τῆς Ῥόδου παραδόσεις καὶ τραγούδια (Ἐν Ῥόδῳ 1930), S. 67 Nr. 8. S. auch noch Angebinde John Meier zum 85. Geburtstag (Lahr 1949) S. 163 f.

21. Der Sprung durchs Fenster.

Jušk. gibt unter Nr. 417 ein Lied, das zunächst eine lange Unterredung des Burschen mit seinem Mädchen bringt. Das Mädchen weist den Burschen auf dessen Bitten, ihn zu sich ins Bett zu nehmen, an, am Abend zu kommen: er werde die Kammer offen finden. Als die beiden beisammen sind, macht sich der Vater, mit einem Stocke bewaffnet, nach der Mädchenkammer auf; wie er an die Türe poltert, springt der angehende Schwiegersohn durchs Fenster hinaus; der Vater des Mädchens hetzt ihm die Hunde nach. — Mit anderer Einleitung findet sich die Szene auch noch bei Jušk. Nr. 823. Siehe auch noch Bartsch Nr. 136 und vgl. N.-Sab. 1114, letzte Strophe. Das bekannteste Lied dieses Typs ist im Deutschen der sogenannte 'Fensterstockhiesl' (z. B. Jungbauer, Böhmerwald 1 Nr. 54 mit Lit. S. 106). Aber wie bei Nr. 20 findet sich der Typ auch im Westslawischen, vgl. z. B. die tschechischen bzw. mährischen Fassungen bei Karel Weis, Český jih... 11/12, 56 Nr. 30; Bartoš (1889) S. 64 Nr. 76, (unvollst.); S. 472 Nr. 844; ders. (1901) S. 122 Nr. 157; Sušil Nr. 167 Var. 353; Holas 4, 11 Nr. 9a und b. Ein polnisches Lied mit dem vorliegenden Motiv siehe bei Steffen 1, 138f. Nr. 109, ferner bei Kolberg, Mazowsze 5, 260 Nr. 265 und Kolberg, Lud 16, 283 Nr. 459 mit Hinweis auf Lud 12 Nr. 353—357; vgl. ferner Lud 6, 158f. Nr. 313; 18, 165ff., sowie das weißrussische Lied bei Malevič S. 57 Nr. 19. Auch im Slowenischen findet sich der Typ, siehe Štrek. Nr. 2091f. Da es sich hier nur um allgemeine Typenverwandtschaft handelt, ist schwer zu sagen, von welcher Seite die Litauer die Anregung zu ihrem Liede geschöpft haben.

Zu Gruppe VI: Hochzeits- und Ehestandslieder.

22. Schwierige Freierwahl (E.-B. Nr. 841ff.).

Dieses Thema ist im deutschen Volkslied sehr beliebt. Mit allerlei Begründungen schlägt das Mädchen die Angehörigen verschiedener Berufe, die ihm als Freier nahen, aus; gelegentlich wählt sie zum Schlusse einen solchen aus einem ihr genehmen Stand (Bauer, Bettler, Soldat). Die Lieder haben Gerüststrophenform; ihre Beliebtheit ist daraus ersichtlich, daß dasselbe Thema in immer wieder neuen Gerüststrophen abgehandelt wird. Ein Teil dieser Lieder steht bei E.-B. unter Nr. 841—844, 847 und 848. — Auch das Litauische kennt diese Lieder, sie haben ebenfalls Gerüststrophenform; das Gerüst besteht öfters auch aus einem Strophen-

verband. Die Vorliebe für das Doppellied führt häufig zur Kontrastierung von nur zwei Berufen. Meist wählt auch hier das Mädchen einen einfachen Bauern oder Soldaten, doch kommt auch die Wahl eines Bojaren vor. Auch hier finden sich, die Beliebtheit des Liedes bezeigend, verschiedenartige Gerüste. Wir nennen:

a) Die Freier kommen auf einem Schiff und halten bei der Mutter um die Tochter an: Rhesa 104 (Ness. 194 = Neue Preuß. Prov. Bll. 6 [1848], 196); Leskien-Brugman S. 41 Nr. 65; Kalvaitis Nr. 372.

b) Das Mädchen sitzt am Tisch und erblickt, durchs Fenster schauend, die nahenden Freier: Rhesa 105 (Ness. 195) und Dovydaitis 263.

c) Das Mädchen, im Freien sich ergehend, wird nach Hause gerufen, da Freier auf sie warten: Kalv. 365 (25 Str.!), ebda Nr. 373; TD 4, 6 Nr. 14. Ähnlich Brazys S. 77; Bieliauskas Nr. 14; Kolberg, Pieśni ludu lit. Nr. 14; Ness. Nr. 196.

d) Das Mädchen hüpft im Garten umher und wird gefragt, wem sie die Hand reichen wolle: Jušk. Nr. 476.

e) Das Mädchen näht; da nahen die Freier und halten um sie an: Leskien-Brugman S. 118 Nr. 40.

f) Es bogen sich die Fichten, mich will ein...: TD 7, 56 Nr. 94.

Allerdings finden wir auch dieses Lied wiederum im Liederschatz noch vieler anderer Völker, vor allem im Osten. Es seien aus dem Reichtum nur einige Belege genannt. Niederländisch: Jaap Kunst, Terschellinger Volksleven (1916), S. 116f; englisch: Sharp, English Folk songs from the Southern Appalachians (London 1932) Nr. 272; dänisch: Skattegraveren 3, 100, 161, 162ff.; schwedisch: Svenska Landsmålen VII/6, 59; VII/7, 92f.; französisch: Revue des trad. pop. 9, 570f., 643; L. Lambert, Chants et chansons pop. du Languedoc 1 (1906), 337 Nr. XX; italienisch: Studj romanzi 18 (1926), 38f; ungarisch: Béla Bartók, Das ungarische Volkslied (1925) Nr. 252, Karl Horschetzky, Volksliederder Ungarn (1861) S. 81. Slowenisch: Štrek. Nr. 1076—1083; serbisch und kroatisch: Karadžić 1, 348 Nr. 527; В. Р. Ђорђевић, Српске народне мелодије (Предратна Србија) Nr. 432, 551 und 562; Vienac uzdarja narodnoga D. Andriji Kačić-Miošiću (1861) S. 152; Kurelac Nr. 547; mährisch: Bartoš (1901) Nr. 1341; Sušil Nr. 673 Var. 1321ff.; polnisch: Bystroń Nr. 108; Kolberg, Lud 4, 30 Nr. 59; 12 Nr. 92ff.; 18 Nr. 187f.; 19 Nr. 147; 22, 94f. Nr. 140—142; Kolberg, Mazowsze 2, 30f. Nr. 77—80 mit weiteren Hinweisen; ebda 5, 243 Nr. 224; weißrussisch bei Šejn, Mat. 1, 1, 162f. Nr. 154; 495f. Nr. 609 und 610. Vgl. auch die Hinweise bei Kolberg, Pieśni ludu lit. S. (16). In Mazowsze 3, 226 Nr. 282 und 4, 266 Nr. 220f. erfolgt die Wahl nicht nach Beruf oder Stand, sondern nach Eigenschaften; s. ferner Steffen 1, 111; 2, 41f., wozu auch Hnat'uk, Hajivky Melodienanhang S. 71f. Nr. 174f. zu vergleichen ist, sowie Golovackij 3/1, 472ff. Nr. 4. Lettisch: Bērz. Nr. 1025.

Das Lied wird auch gespielt. Siehe für Polen (Kreis, in der Mitte ein Spieler, die Handwerke werden nachgeahmt) Orlov S. 151 = E. Piasecki, Zabawy i gry ruchowe (Lwów 1919) S. 18. Orlov verweist außerdem auf die russische Fassung bei M. A. Balakirev, Sbornik ruských národních písní (1866) S. 29. Eine ukrainische Fassung — ohne Spielbeschreibung — steht bei Orlov S. 153 unter Nr. 12a.

Bei dieser Sachlage läßt sich schwer bestimmen, wie das Lied gewandert ist.

23. Abschied der Braut.

Aus dem Kuhländchen ist uns ein Lied in Gerüststrophen überliefert, das schildert, wie die Braut den Fuhrmann bittet, noch eine Weile zu warten, damit sie sich bei ihrem Vater (bzw. Mutter, Bruder und Schwester) bedanken könne, was sie dann auch ausführt (Meinert S. 128ff.; E.-B. Nr. 878 < Kretzschm.-Zucc. 1 Nr. 18). Sehr nahe kommt diesem deutschen Lied das litauische Hochzeitslied in TD 1, 258. Wenn wir bedenken, daß das Lied auf deutschem Sprachgebiet nur in der Sprachinsel des Kuhländchens vorkommt, slawische Parallelen jedoch nachweisbar sind (Sušil, Ausg. von 1941 S. 397 Nr. 631 Var. 1236 u. 1237; Kolberg, Lud 3, 266 Nr. 27; 287 Nr. 52; ebd. 9, 177f. Nr. 37 [mit Verweisen]; 10, 227f. Nr. 69, 259 Nr. 100; 11, 190 Nr. 79, 193 Nr. 80), so müssen wir von dem Gedanken eines unmittelbaren Liedaustausches Deutschland—Litauen Abstand nehmen; das Slawentum wird hier die Vermittlerrolle gespielt haben. — Derartige Gerüststrophenlieder mit Aufzählung der einzelnen Familienmitglieder (siehe zu diesem Liedtyp auch unten Nr. 83) sind gerade im Hochzeitsbrauchtum sehr beliebt. Fürs Deutsche ist noch ein Lied aus der Gottschee, also ebenfalls aus einer Sprachinsel in slawischem Gebiet, zu nennen, das bei gleicher Gelegenheit gesungen wird: siehe Hauffen S. 340f. Nr. 106. (Vgl. auch noch E.-B. 877 aus Siebenbürgen.) Fürs

Mährische vgl. weitere Varianten bei Sušil Nr. 631 (1223, 1225), fürs Polnische z. B. Kolberg, Lud 1 (Sandomierskie) S. 59f. Nr. 55; S. 57f. Nr. 53 Str. 23—26; S. 68 Nr. 71; ebd. Band 16 Nr. 47, 86, 165, 166, 167, 268, 334, 348; Pauli, p. l. polsk. S. 141ff.; fürs Südslawische z. B. Karadžić 1 Nr. 47, 59; 5 Nr. 3 usw.; fürs Litauische MllG. 3, 231ff, (< Juškeviče, Svotbinė rėda S. 54ff.).

24. Wir winden dir den Jungfernkranz.

Kinds Jungfernkranzlied aus dem Freischütz (J. Meier, KiV Nr. 329; vgl. E.-B. Nr. 872) hat im Litauischen mehrfache Spuren hinterlassen, zwar nicht als eigenes Lied, sondern in der Art, daß seine Kehrreimzeilen ebenfalls als Kehrreim Verwendung finden. Siehe dazu Bezzenberger, Lit. Forschungen S. 24 Nr. 43, sowie TD 7, 60 Nr. 103, wo der Refrain wie bei Bezzenberger in deutscher Sprachform auftritt, jedoch den längeren Wortlaut 'Schöner grüner Jungfernkranz, Hei, wie schön schmeckt der Wein am Rhein' zeigt. Aus letzterem ist zu schließen, daß der Kehrreim nicht unmittelbar aus dem Kindschen Lied ins Litauische übernommen wurde, sondern aus einem Kinderreigen; man vgl. Wehrhan, Frankfurter Kinderleben Nr. 3292; O. Runkel, Laßt uns singen S. 82; Jöde, Ringel rangel Rosen, 5. Aufl. (1931), S. 37f. usw.[1]). In litauischer Sprachform tritt der Kehrreim bei Kalvaitis Nr. 240 auf (Gražus žalias jumprovos vainik's).

25. Der böse Gatte.

In TD 4, 64 wird unter Nr. 160 ein Lied folgenden Inhaltes mitgeteilt: Die junge Frau sitzt spinnend am Fenster und blickt hinaus. Sie wirft die Spindel auf die Bank und eilt ihrem Vater entgegen, den sie kommen sieht; sie öffnet die Pforte und begrüßt ihn. Der Vater fragt sie, warum sie so bitterlich weine. Sie muß zugeben, daß ihr Schwiegervater wie ein echter Vater, ihre Schwiegermutter wie eine echte Mutter, ihre Schwäger wie echte Brüder und ihre Schwägerinnen wie echte Schwestern zu ihr sind. Böse ist nur ihr Ehegenosse, dem sie es auf keine Weise recht machen kann. Eine weitere Fassung steht bei Bieliauskas unter Nr. 4. — Deutsch finden wir das Lied in der Sprachinsel Gottschee (Hauffen Nr. 118). Der erzählende Eingang ist hier allerdings sehr knapp — das litauische Lied bringt hier wohl eine selbständige Ausgestaltung —: der Vater spricht seine Tochter auf einem Waldsteig an. Die Aufzählung der angeheirateten Verwandten, die wie die eigenen Blutsverwandten zu ihr sind, ist die nämliche; die Schlußpointe ist in die Form gekleidet, daß die Frau sich über ihre böse Ehe beklagt, die ist, wie die unter der Steinplatte [wo die Schlangen hausen]. Das Lied kommt anderwärts im deutschen Sprachgebiet nicht vor. Der Vergleich der bösen Ehe mit der Schlangenehe klingt fremd füs Deutsche, nicht jedoch fürs Slawische; wenn wir ferner ähnliche Aufzählungen und Gegenüberstellungen der eigenen Blutsverwandten und der entsprechenden angeheirateten im serbischen Hochzeitslied finden (siehe Karadžić Bd. 1 Nr. 44 u. 88), so dürfen wir aus all diesen Gründen folgern, daß das Gottscheer Lied durch entsprechende Lieder der slawischen Nachbarn angeregt worden ist und seine Verwandtschaft mit dem litauischen nur über vermittelnde slawische Bindeglieder zustande kam.

26. Kleiner Mann — große Frau (E.-B. Nr. 907ff.).

Das Lied bei Kalvaitis Nr. 321 erzählt: Die Frau ging zur Schenke und befahl ihrem Mann, zu Hause zu bleiben und die Hühner zu hüten. Der Habicht packt sie. Als die Frau aus der Schenke kommt, nimmt sie den Mann beim Bart und schleift ihn. Dieser geht zum Nachbar und klagt ihm seinen Kummer; der Nachbar heißt ihn jedoch stille schweigen: mit seinem, des Nachbars, Weib stehe es noch schlimmer. — Eine knappere Fassung des Liedes

[1]) Deutsche Kehrreime finden sich auch sonst im litauischen Volkslied, z. B. 'Rosen silber dai-dai-dai-dai' (TD 7, 58 Nr. 99); 'Von vorne — von hinten — zum Zeit vertreiben — am Mondenschein' (TD 7, 59f. Nr. 102); 'Von den Berg bis über die See — Du schöne Dorathea' ([aus: E.-B. Nr. 1] TD 7, 49 Nr. 75; siehe auch Nr. 74); 'Ei nu lustig Maryjà' (Bezzenberger S. 24 Nr. 43; MllG. 5, 619; siehe auch Kalvaitis Nr. 255 und MllG. 1, 43). — Auch auf Lieder mit Trallersilben, wie sie in gleicher Art auch im Deutschen geläufig sind, kann noch verwiesen werden, z. B.: 'O ja, o ja ja' (Kalvaitis) 254; 'I ja faladra' (ebda 253); falri falra faleralala' (ebda 246 und 304) usw. Gemischtsprachliche Lieder siehe TD 3, 74 Nr. 455 mit Variante TD 7, 34f. Nr. 42. Vgl. ferner Frischbier, Preußische Volksreime S. 114 Nr. 477f. F. A. Redlich bringt in seinem Aufsatz: Gemischtsprachige Dichtung im Baltikum (JB der volkskundlichen Forschungsstelle 1 [Riga 1937]) keine litauischen Beispiele.

(4 Str.) steht bei Dovydaitis 261. — Das Lied hat enge Beziehungen zu 'Kleiner Mann — große Frau' (E.-B. 907—909; weitere Belege bei Jungbauer, Böhmerwald 1, 382 bei Nr. 287), wenn es auch sein Thema im einzelnen selbständig ausführt. Bemerkenswert ist allerdings, daß Einzelzüge, wie die Aufgabe, die Küchlein zu hüten, und daß diese dann vom Habicht geraubt werden, in russischen Ausgestaltungen des Themas wiederkehren; siehe z. B. Černyšev Nr. 42 (Цыплят стереги bzw. Прилетел коршун, ухватил цыплака...). Varianten dieses russischen Liedes sind bei Černyšev S. 393 vermerkt.

Zu Gruppe VIII: Rätsel-, Wett- und Wunschlieder, sowie Lügenmärchen.

27. Lügenmärchen (E.-B. Nr. 1100f.).

Lügenlieder mit wundersamen Tierhandlungen, wie sie E.-B. unter Nr. 1100 und 1101 bringt, kennt auch das Litauische, siehe Dovydaitis 418 u. 427; in der Ausgestaltung der einzelnen Züge zeigen die litauischen Lieder sich allerdings als durchaus selbständig. Dazu kommt, daß auch die Polen an derlei Dichtungen sich erfreuen; vgl. z. B. Kolberg, Lud 4, 67 Nr. 263.

28. Pastors Kauh (E.-B. Nr. 1114).

Die verbreiteten Lieder von der 'Tierteilung' sind im Deutschen in erster Linie durch 'Pastors Kauh' vertreten; Varianten einer anderen, an Ortslitaneien sich anschließenden Gestaltung hat Wehrhan in seinem Büchlein: Das niederdeutsche Lied 'van Herrn Pastor sine Koh' (Leipzig 1922), S. 30f. veröffentlicht. Vom Litauischen her interessieren hier zwei Lieder, beide brauchtümlich an Hochzeiten gebunden. Das eine (TD 4, 114 Nr. 294) schildert, daß ein Bock geschlachtet wird, dessen einzelne Teile dann unter die Hochzeitsgäste verteilt werden. Bei der Vornahme der Verteilung spielen die Reime die Hauptrolle; so soll z. B. die Brautmutter die Hörner (*ragai*) erhalten, da ihre Kuchen (*piragai*) so fein sind. Das andere Lied (N.-Sab. Nr. 856ff.) schildert, wie ein Hirsch im Wald geschossen und unter die Hochzeitsgäste verteilt wird, die dann entsprechend dem ihnen zugefallenen Stück handeln mögen, so wenn z. B. Georg die Füße bekommt und es heißt, er möge herumspazieren. Ob mit letzterem Liede das etwas unklare ostpreußische Spiellied 'Hirschchen ging wohl in das Holz' (Frischbier, Preußische Volksreime S. 62 Nr. 238f.) irgendwie zusammenhängt, läßt sich ohne eingehendere Untersuchung nicht sagen; im übrigen bestehen aber zwischen den deutschen und litauischen Liedern bestimmt keine unmittelbaren Zusammenhänge. Nun sind aber Lieder von der Tierteilung international weit verbreitet. Ich verweise nur bezüglich des Dänischen auf Grüner Nielsen, Danske Skjæmteviser Nr. IX und X; bez. Norwegen auf Berge, Visefugg Nr. 15 und 16. Fürs Schwedische vgl. Nyland 3, 350f. Nr. 211: fürs Rumänische s. das Lied von der erlegten Hirschkuh (s. P. Caraman, Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów [Krakau 1933] S. 65 und 68). Die — recht zahlreichen — slawischen Vertreter hat P. Diels in Mitt. Schles. Ges. f. Volkskunde 36 (1937), 137ff. einer Musterung unterzogen. Es scheint, daß wir den beiden litauischen Liedern von polnischer Seite her am nächsten kommen. So schildert z. B. in ganz entsprechender Weise ein Sommersonnwendlied bei Kolberg, Mazowsze 5, 98 Nr. 48, wie die Mädchen ein Kalb schlachten und sich überlegen, wie sie es teilen sollen. Und dann wird ausgeführt, welche Teile die einzelnen und warum sie diese erhalten. Zum Beispiel: Mateuszowi oczy, bo trafi gdzie chce w nocy. Kazimierzowi głowę, bo ma dobrą wymowę... usw. Ähnliches findet sich auch in polnischen Erntekranzliedern, z. B. Kolberg, Lud 16, 128 Nr. 19. Eine eingehende Untersuchung des ganzen Liedkreises und seiner Geschichte wäre eine lohnende Aufgabe[1]).

Weitere zu dieser Gruppe gehörende Lieder siehe unter Nr. 92—94.

Zu Gruppe IX: Trink- und Zechlieder.

29. Trinklied.

Trinklieder sind im Litauischen in großer Zahl vorhanden (vgl. z. B. N.-Sab. Nr. 459-490). Indessen nur eines unter ihnen legt den Gedanken an eine unmittelbare Beziehung zum Deutschen nahe. Es besteht aus zweizeiligen Strophen, in denen die zweite Zeile jedoch Kehrreim

[1]) Ein zu diesem Kreise gehöriges litauisches Lied von der Ausgiebigkeit eines Sperlings zu einem Mahl für fünfzehn Gäste hat deutliche Beziehungen zu russischen Liedern (Kalvaitis 281f. und Černyšev 296f.). Vgl. auch Diels a. a. O. S. 142.

ist (Ness. Nr. 318; Bartsch Nr. 124 bzw. 125; Kalvaitis Nr. 335). Es schildert, wie etwa E. B. Nr. 1146, die einzelnen Vorgänge beim Trinken, wobei wörtliche Übereinstimmungen nicht ausbleiben. Zum Beispiel: Imk stiklelį į rankelę (Kalv.) = 'Ich nehm das Gläschen in die Hand'; und: Prie burneles... Iki dugno ... = 'Ich setze das Gläslein an den Mund und leere es aus bis auf den Grund'[1]). Bei diesen Übereinstimmungen könnte allerdings der Zufall walten, doch ist noch in Erwägung zu ziehen, daß auch andere Beobachtungen zu dem Schlusse führen, daß den Litauern das — ältere — deutsche Trinklied bekannt war. So hat z. B. Bartsch Nr. 340 den Binnenkehrreim: 'Runda!' und den Endkehrreim: 'Ryluži, railuži, runda!', wozu E.-B. Nr. 1142ff. zu vergleichen ist; vgl. ferner etwa auch Kalvaitis Nr. 303: 'Aluką gersim, rundas runduosim'. Vielleicht ist auch der Kehrreim des durch Joh. Arnold von Brand als erste Aufzeichnung eines litauischen Liedes 1702 veröffentlichten Trinkliedes 'y heiza viva y' durch deutsche Trinklieder angeregt.

Zu Gruppe X: Ansingelieder.

30. Österliches Heischelied.

Juškeviče teilt unter Nr. 311 ein Heischelied mit, das die Männer, welche in der Kirche das Ostergrab bewachen, bei den Bauernhöfen abzusingen pflegen. Mit dem Hinweis, daß es ihnen kalt an den Füßen ist und sie noch einen langen Weg zu reisen haben, worauf sie dann ihre Bitte um Eier, Butter und Geld vorbringen, schlägt das Lied Motive an, die in gleicher Weise auch aus deutschen Heischeliedern bekannt sind. Mehr wie eine gewisse engere Gattungsverwandtschaft beweisen diese Züge freilich nicht.

Zu Gruppe XI: Ständelieder.

31. Der Dessauer Marsch und 'Der Preußenkönig hat gar viele Soldaten.'

Auffällig ist, wie wenig die immerhin nicht unbeträchtliche Anzahl litauischer Soldatenlieder Gemeinschaft mit deutschen Kriegsliedern zeigt. Ihre weichere, leicht zu Tränen neigende Haltung stellt sie von vornherein viel eher an die Seite gewisser slawischer Soldatenlieder[2]).

Von starkem Einfluß auf das litauische Soldatenlied war allerdings der Text des Dessauer Marsches: '... des Morgens bei dem Branntewein, des Mittags bei dem Bier, des Abends bei dem Mägdelein im Nachtquartier' (siehe E.-B. Nr. 322 und W. Schumacher, Leben und Seele unseres Soldatenlieds S. 225 Nr. 400). Eine wörtliche Übernahme zeigen mehrere litauische Lieder, z. B. Leskien-Brugman S. 65 Nr. 116 Str. 7: 'kas-rýt brangvýna, kaspėtùs pýva, ó kas-vakarėlį jaunà jumprovėle.' In diesem Lied scheinen auch noch weitere Phrasen preußischer Soldatenlieder weiterzuleben; deutscher Einfluß ist auf alle Fälle unverkennbar. Andererseits gab jedoch eine Fassung dieses auch sonst noch überlieferten litauischen Soldatenliedes (Leskien-Brugman Nr. 115; Kalv. Nr. 479) die Grundlage für das heute so beliebte Lied aus Ostpreußen: Der Preußenkönig hat gar viele Soldaten[3]). Motive wie die Brücke aus grünem Erze (Str. 2) weisen deutlich auf das Litauische als Vorlage für das deutsche Lied, denn dort ist es geläufig[4]), nicht jedoch im deutschen Liederschatz. Das Beispiel zeigt, wie verschlungen die Wanderwege eines Liedes sein können und daß man auch mit Rückentlehnungen rechnen muß. — Um auf die Dessauer Marsch-Strophe zurückzukommen, so ist zu sagen, daß sie sich auch in dem von einem Zug nach dem Böhmerwald sprechenden Liede Jušk. Nr. 1101, zu welchem Kalvaitis Nr. 476 (und 477) zu vergleichen ist, findet; ferner verwenden sie die Lieder Jušk. Nr. 1076 und 1159, die davon reden, daß die Soldaten ausziehen, Österreich zu schlagen.

---

[1]) Vgl. hierzu auch Kalvaitis 349: Gerk, svetukai mielas, iki ant dugnelio...

[2]) Gelegentlich hat das preußische Soldatenlied allerdings als Typ auch auf das litauische eingewirkt, wie z. B. Kalvaitis 493 zeigt (Teip stovju čion be nuotartiės, Padons ciecoriaus tėviškės ...).

[3]) Z. B. Hans Baumann, Morgen marschieren wir S. 173; Thilo Scheller, Singend wollen wir marschieren (3. Aufl.) S. 110 Nr. 134; die Spielschar 9 (1936), 182.

[4]) Vgl. Balys, Šimtas l. b. Nr. 50 Str. 12: Ant žalio tilto; ebd. Nr. 47 Str. 2: Vario tiltas. Ein Sarg aus grünem Kupfer (grábą žaliù wariu) kommt in dem Liede MllG. 3, 537 Str. 14 vor.

32. Ausmarsch nach Ungarn.

Beachtenswert hinsichtlich seiner Form ist das Lied Kalvaitis Nr. 491 (weitere Angaben und Varianten bei Biržiškas 1, 23 zu Rhesa Nr. 11). Es schildert einen Ausmarsch nach dem als Land paradiesischer Fruchtbarkeit geschilderten Ungarn. Str. 2ff. heben jeweils mit einer Frage an: 'Was werden wir tun in diesem Ungarland? Was werden wir essen — trinken — womit uns kleiden — wo lagern — wer wird uns bedienen — wann werden wir zurückkehren?', worauf im späteren Teil der Strophe die Antwort erfolgt. Zum Beispiel Str. 4: 'Was werden wir aber trinken in diesem Ungarland?' 'Milch, Met, Doppelbier, roten Wein.' — Formell dürften hier Beziehungen zu dem deutschen Soldatenlied: 'Ein Schifflein sah ich fahren' vorliegen (E.-B. Nr. 1326), ein Lied, das seine auffällige Form freilich seinerseits wiederum einem Schäferlied entlehnt hat (siehe John Meier in Schweiz. Archiv f. Vkde 20, 219ff.[1]). Ob freilich die Beziehungen Deutschland-Litauen auf unmittelbarem Wege erfolgten, ist auch hier wieder fraglich angesichts der Beliebtheit von Liedern dieses Baues gerade auch im Slawischen. So ist z. B. im Polnischen sehr verbreitet ein Lied, in dem ein Mädchen ihren ausrückenden Liebhaber bittet, sie mit in den Krieg zu nehmen, auf welche Bitte dann die entsprechende Frage- und Antwortkette in Gerüststrophenform folgt (Ł. Kamieński, Śpiewnik wielkopolski [1936] Nr. 33; Kolberg, Pieśni ludu polskiego [1857] S. 269—279 Nr. 36a bis u; ders., Lud 4, 60 Nr. 242f.; 12, 260f. Nr. 502; Mazowsze 2, 85 Nr. 193). Auch ukrainische Fassungen liegen vor, s. Chvyl'a S. 122. Im Slowenischen ist das Lied so aufgezogen, daß das Mädchen den Burschen fragt, wohin sie wandern wollten (Štrek. Nr. 1319—1328). Vgl. ferner das slowakische Lied bei Medvecký, Detva (1905) S. 284f.

33. Kuhreigen.

Unter den vielen Hirtenliedern klingt Jušk. Nr. 736 mit den vielen óla-Rufen und den charakterisierenden Benennungen der einzelnen Kühe stark an Kuhreigen an (vgl. E.-B. Nr. 1475; vgl. ferner Wolfgang Sichardt, Der alpenländische Jodler [Berlin 1939] S. 80). Das Lied beginnt: 1. Óla, karvélė, karvùlė, pasiaubůlėlė, karvélė mánu, padaužůlėlė. 2. Óla, karvélė, purvabridėlė, piėnanešėlė. 3. Óla, karvélė, cidabránagė, auksáragė. 4. Tu še atéjki... (1. Ola, Kühchen, Kühlein, Wildling, mein Kühlein, Strolchlein. 2. Ola, Kühlein, Dreckpatscherin, Milchträgerin. 3. Ola, Kühlein, Silberfüßin, Goldhornin. 4. Komm her...). Es liegt wohl altgemeinsames Hirtengut vor; vgl. die norwegischen Kuhlockrufe; fürs Slowakische vgl. Slov. spev. 2, 55 Nr. 142; fürs Polnische Kolberg, Mazowsze 2, 141 Nr. 311a und 5, 318f. Nr. 370.

34. Hirten-Zwiegesang.

Durch Gg. Amft, Volkslieder der Grafschaft Glatz (1911) S. 183ff. kennen wir improvisierte, von Trallersilben vielfach unterbrochene Zwiegesänge der Kuhhirten, mit denen sich diese über ihre Hütetätigkeit verständigen[2]). Aus dem Litauischen ist diesen der 'piemenų raliavimas' TD 5, 70 Nr. 91 an die Seite zu stellen[3]); vgl. auch TD 4, 124 Nr. 323. Es mag sich hier, wie bei der vorausgehenden Nummer, um uraltes Gemeinschaftsgut handeln. Eine dänische Parallele siehe bei E. Tang Kristensen, Danske Dyrefabler (1896) S. 200 Nr. 475 mit Mel. S. 246. Westslawisch: Sušil Nr. 723 Var. 1468ff. Weitere Parallelen s. bei Meier-Seemann, Lesebuch des deutschen Volksliedes (1937), 91.

35. Drescherlied.

Das Lied von Schlez: 'Hört ihr, ihr Drescher? da schlägt es schon drei' (1787, siehe Hoffm.-Prahl Nr. 582), das in Deutschland volkläufig wurde (A-Nummern aus verschiedenen Gegenden bezeugen es), hat durch Pfarrer Hertel aus Auluvėnai eine Übertragung ins Litauische gefunden; siehe die Fassungen bei Bartsch Nr. 306, Mitt. lit. liter. Ges. 4, 338 Nr. 10, und vor allem bei Rhesa Nr. 188, wo nähere Hinweise. Die Rückübertragung aus dem Litauischen durch Bartsch hat dann wieder Eingang gefunden in Plenzats Liederschrein S. 118.

36. Das Lied vom faulen Gretchen (E.-B Nr. 1556).

Eine annähernd wörtliche Übertragung ins Litauische dieses in Deutschland weitverbreiteten Liedes findet sich in zwei Varianten bei Rhesa Nr. 95.

[1]) S. ferner Seemann in NdJb. f. Vkde 22, 1ff.
[2]) Vgl. auch: Hans Stolz, Nordmährische Volkslieder (Olmütz 1942) S. 69ff.
[3]) Zum späteren, epischen Teil siehe Niemi-Sab. 241, 244 und 266.

37. Erntekranzlied.

Bei Jušk. findet sich unter Nr. 118 ein Erntekranzlied, das ungefähr folgenden Inhalt hat: Wir haben den Roggen geschnitten, einen Kranz geflochten, ihn aufs Haupt gesetzt; wir bringen ihn unserm Herrn heim; möge er so gnädig sein, herauszutreten und das Kränzlein in Empfang zu nehmen, uns aber eine Gabe zu reichen... Zur Sitte vgl. noch die Abb. TD 5 S. VII Nr. 9 und 10. — Knapper, aber von ähnlichem Inhalt ist auch das Erntekranzlied bei Dovydaitis Nr. 149. — Auch im Deutschen sind verschiedene Erntekranzlieder verbreitet; Belege sind bei Sartori, Sitte und Brauch 2, 94 verzeichnet, doch geht deren Verwandtschaft mit dem litauischen Texte nicht über das Gattungsmäßige und den dadurch bedingten Inhalt hinaus. Und auch hier muß man infolge der weiten Verbreitung von Erntekranzliedern mit Vermittlung durch dritte Hand rechnen. Ich greife nur einige slawische Belege heraus: mährisch: Bartoš (1901) S. 523f. Nr. 1004b mit Belegen; polnisch: Kolberg, Lud 1 (Sandomierskie), 164 Nr. 200; 3, 232—237; 6, 98—102; 9, 151—163; 10, 206—212; 11, 46f.; 11, 149—153; 16, 125—130; 18, 38; 22, 36—39; 23, 109—117; ders., Mazowsze 1, 203ff.; 3, 87ff.; 4, 140ff.; 5, 50ff.; Ł. Kamieński, Śpiewnik wielkopolski Nr. 45f.; ukrainisch: Pauli, p. l. rusk. 1, 48—59; Golovackij 2, 533f.; 4, 188—202; F. Kolessa, Українська усна словесність (1938) S. 64ff.; 240f.; Етнографічний збірник 39/40 S. 292 № 78, S. 434 № 607; weißrussisch: E. Karskij, Geschichte der weißrussischen Volksdichtung und Literatur (1926) S. 45; Šejn, Mat. 1, 1, 266ff. Nr. 299.

38. Zigeunerleben.

Wie das Deutsche (E.-B. Nr. 1585f.; Jungbauer, Böhmerwald Nr. 347f.) kennt auch das Litauische ein Lied zum Preise des Zigeunerlebens; es steht bei Kalvaitis unter Nr. 260. Die Gleichheit beruht nur im Stoff; wörtliche Übereinstimmungen fehlen. Noch ferner steht das Zigeunerlied bei Kolberg, Pieśni ludu lit. Nr. 50.

Zu Gruppe XII: Scherz-, Spiel- und Spottlieder.

39. Wochentagslieder.

Lieder, deren Strophen sich an der Kette der Wochentage aufreihen, gibt es im Deutschen in einer ziemlich großen Anzahl. Man vgl. z. B.: E.-B. Nr. 1617, dazu weitere Lit. bei Jungbauer, Böhmerwald zu Nr. 436 (Gesellenwoche); E.-B. Nr. 1742 (Laurentia); Ditfurth 2 Nr. 207 (Jula); Schlossar Nr. 325 (Lied der Dienstboten); Hauffen, Gottschee Nr. 131 (Də geschtə); Jungbauer, Böhmerwald Nr. 432 (Wochenlied); ebda Nr. 433 (Heuñt håum ma Måuntåg); ebda Nr. 434 (Åwa, dasst denn nit kema bist!); ebda Nr. 435 (Die Woche der lustigen Brüder; mit weiteren Belegen); ebda Nr. 437 (Montag ist ein schlimmer Tag). Siehe auch noch den Aufsatz von Bolte: Die Wochentage in der Poesie = Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen 98 (1897), 83ff., 281ff.; 99 (1897), 9ff.; 100 (1898), 149ff. — Auch das Litauische kennt ein solches Wochentagslied, siehe Kalvaitis Nr. 339 und Ness. Nr. 324 (= Dowkant 85); nach TD 1, 107 (Nr. 8) wird es als Trinklied bei Taufen gesungen. Es ist sehr knapp und bezieht sich aufs Trinken; nur in der Form kommt es mit den deutschen Liedern überein. Wochentagslieder sind auch bei anderen Nationen stark verbreitet, so daß Litauen Anregung auch von anderer Seite bekommen haben kann. Inhaltliche Übereinstimmungen kann ich vorläufig freilich nirgends anderswo nachweisen; in Anbetracht der Knappheit und des raschen Ablaufs kommt dem litauischen Liede in gewissem Sinne das Tanzlied bei Kolberg Mazowsze 3, 332 Nr. 531 nahe. — Ein weiteres litauisches Wochentagslied steht bei Dovydaitis unter Nr. 95; es schildert die Heuarbeit vom Mähen am Montag bis zum Vertrinken des Erlöses am Sonntag. Dazu stellt sich eine ukrainische (lemkische) Parallele aus der Zips bei H. Nakonetschna u. J. Rudnyćkyj, Ukrainische Mundarten (Berlin 1940), S. 42f.

40. Zahlen-Reimlied.

Es gibt im Deutschen mehrere Lieder, die von Strophe zu Strophe fortschreitend Reimbindungen auf die Zahlen von eins bis zehn (oder zwölf) bringen. Zum Beispiel das 'Liebeseinmaleins' (Einmaleins ist eins, o gib dein Herz für meins; Vldr Landsch 13 Nr. 28), oder 'Sind unser eins oder zwei, weller will zum Annele geh?' (Meisinger, Oberland Nr. 273); ferner die '12 Stunden' (Böhme, Kdl. S. 254 Nr. 1242). Vgl. zu diesem Liedtyp den Aufsatz von J. Bolte, Eine geistliche Auslegung des Kartenspiels in ZfVkde 11 (1901), 376—406, und dazu als Ergänzung von griechischer Seite Politis in Λαογραφία 2 (1910), 137ff. Von 10 rück-

wärtsschreitend das Scherzlied von den 10 kleinen Negerlein (Schwarz — Reiflingen, Die Drehorgel [1941] S. 126). Vgl. auch noch die Zitate bei Lewalter-Schläger, Deutsches Kinderlied S. 318 zu Nr. 187. Auf demselben Formprinzip beruht das Lied bei Dovydaitis 292; inhaltlich ist es jedoch selbständig: Der Trinker hat das erste Glas ausgetrunken, süß wie Milch (Reim: vieną—pieną) und bittet, ihm ein zweites zu füllen usw., bis er beim zehnten vom Stuhl sinkt und nimmer weiter trinken will.

41. Der Ziegenbock in der Mühle (E.-B. Nr. 1732a).

Dieses Dialoglied, welches die Erlebnisse eines Ziegenbockes, der in die Mühle gelaufen war, schildert, ist sowohl in Deutschland (vgl. Köhler-Meier Nr. 332 und als Kinderspiel bei Böhme, Kdl. S. 543f. Nr. 444) als auch in Litauen stark verbreitet. An litauischen Fassungen sind u. a. zu nennen: Leskien-Brugman S. 57 Nr. 100; Jušk. 149, 237, 267, 375, 1522; Lautenbach S. 93ff.; Dovydaitis 438. Der Anfang der litauischen Fassung stimmt mit dem des deutschen Liedes wörtlich überein; manche litauischen Fassungen bringen auch das Meckern des geschlagenen Bockes am Ende (Jušk. 1522 und Dovydaitis 438). Die Erlebnisse des Bockes in der Mühle sind jedoch andere. Vom Diebstahl, wie im Deutschen, wird nicht gesprochen; vielfach hilft der Bock sogar bei den Mahlarbeiten. Man fragt ihn gelegentlich, was er gegessen und getrunken habe. Seine bedenkliche Tat ist, daß er bei der Köchin lag. Die Variationsbreite des Liedes ist im Litauischen sehr groß: Jušk. 149 handelt von einem Hasen, nach dem dann geschossen wird; bei Jušk. 375 besucht der Bock nicht die Mühle, sondern eine Schenke, wo er Met trinkt und Kuchen sich schmecken läßt. — Hinzuweisen ist noch auf ein Lied gleicher Form bei N.-Sab. Nr. 1349, das jedoch von einem Betrunkenen erzählt, der im Wirtshaus war, und man spricht da von den Vorkehrungen bei seinem Ende.

Lautenbach erzählt (Abh. S. 210ff.), daß er an die beiden ersten Zeilen des Liedes in deutsch sich noch aus seiner Jugend erinnere, Niemi denkt S. 211f. an germanischen Einfluß für das litauische Lied. Auch hier ist wieder zu berücksichtigen, daß das Lied weit über den Osten verbreitet ist. Ich nenne: lettisch siehe Bērz. Nr. 852; livisch siehe Loorits 89; estnisch siehe die Belege aus der Hurtschen Sammlung bei Niemi S. 309; polnisch siehe Kolberg, Lud 6, 127f. Nr. 254; ukrainisch s. Golovackij 2, 484 Nr. 20 und 3/2, 528f. Nr. 6; tschechisch siehe Erben S. 383 Nr. 130. Wenn wir nun sehen, daß in polnischen Fassungen wie Kolberg, Mazowsze 2, 159 Nr. 350 nach einer Eingangsstrophe, die sich ebenfalls wörtlich mit dem Litauischen und Deutschen deckt, der Bock gefragt wird, was er getan, was gegessen und getrunken habe, daß er ferner bekennen muß, bei der Müllerin geschlafen zu haben, hier also gerade jene Züge auftreten, die dem litauischen Liede vertraut sind, dem deutschen aber fehlen, so verbietet sich ohne weiteres die Annahme eines unmittelbaren Liedaustausches Deutschland—Litauen. Angefügt sei noch, daß auch im Polnischen das Lied eine starke Variationsbreite aufweist: vgl. etwa noch Kolberg, Mazowsze 4, 328 Nr. 362, oder die verbreitete Umgestaltung zu einem Gespräch zwischen Sewerys und Marysia mit dem Bericht über Sewerys Tod und Begräbnis: Kolberg, Mazowsze 2, 158f. Nr. 349 und ebda 4, 360f. Nr. 428, jeweils mit weiteren Belegen; ebda 5, 321 Nr. 376 (Melodie mit 1 Str.); ders., Lud 6, 127 Nr. 252f., 12, 302f. Nr. 597f. Vgl. ferner das weißrussische Lied bei Malevič S. 148f. Nr. 4 und bei Šejn, Mat. 1, 1, 510f. Nr. 628.

42. Die Zählgeschichte vom Jäckel (E.-B. Nr. 1743ff.).

Die folgenden vier Nummern behandeln Schwellieder.

In dem Liede Jušk. 82 wird erzählt, daß die Ziege nicht aus den Haselnüssen gehen will, und man schickt nun hintereinander Wolf, Schütze, Feuer, Wasser, Ochse, Jude und den Teufel. Ähnlich lautet die Fassung bei N.-Sab. Nr. 220. Bei Leskien-Brugman S. 131f. Nr. 64 ist die Ziege im Klee, und man sendet: Wolf, Schütze, Bär, Eiche, Beil, Stein, Feuer, Wasser, Ochsen und Stecken. Es handelt sich hier um eine weitverbreitete Erzählung, die im Deutschen u. a. bekannt ist mit dem Eingang: 'Der Herr der schickt den Jockel naus, er soll die Bieren schütteln' (siehe E.-B. Nr. 1743ff.; Lewalter-Schläger Nr. 594 mit Lit. S. 382ff.). Eine große Menge an Belegen ist bei Bolte-Polívka zu Grimm Nr. 72a zusammengetragen, allerdings wird dabei zwischen Prosaerzählung und liedmäßiger Gestaltung nicht geschieden, auch andere Schwellieder und Kettenmärchen werden noch mitbehandelt. Band 2, 104f. werden solche Fassungen zusammengestellt, in denen eine Ziege endlich dazu gebracht wird, aus den Nüssen oder dem Kohlfelde heimzugehen (wo die Ziege sich aufhält, wird allerdings nicht in allen Varianten gesagt, z. B. auch nicht bei Kuhn-Schwartz, Norddeutsche Sagen S. 358). In dieser Zusammenstellung, in der auch auf das Litauische gemäß Köhler, Kl. Schr.

3, 364, verwiesen wird, werden Parallelen aus dem Großrussischen, Ukrainischen und Weißrussischen angeführt. Westslawische Belege weichen zumeist ab (Erben [1864] S. 378—380; Sušil Nr. 786 Var. 1793: Jäckel geht nach Bier und kommt trotz Aufforderung seiner Frau nicht heim). Sušil Var. 1787 spricht allerdings von einer Ziege, doch ohne Nennung näherer Umstände. Im südslawischen Gebiet hält sich das Slowenische mit dem Motiv des Birnenschüttelns eng ans Deutsche (Štrekelj Nr. 968f.); anderwärts tauchen in diesem Gebiet fremde Eingänge auf, z. B. Ђорђевић, Српске народне мелодије (јужна Србија) № 160: Der Hahn kräht in der Frühe und weckt den alten Mann mit den Worten 'Deine Frau nimmt einen andern!' Ebda Nr. 168 stößt die Maus den Docht aus der Lampe, und man schickt dann die Katze nach ihr usw. In dem bulgarischen Lied bei Dozon Nr. 85 (siehe Stoilov, Показалецъ № 601) will das gesäte Farnkraut nicht aufgehen, und nun sendet man das Feuer, die Donau, den Büffel usw. — Vorbehaltlich der Ergebnisse genauerer Untersuchungen scheint die litauische Gestaltung des Liedes am nächsten mit ostslawischen Fassungen zusammenzuhängen. Bemerkt sei noch, daß verwandte lettische Gestaltungen den litauischen Liedern keineswegs genau entsprechen, siehe Bērz. Nr. 851 und 860. Zum litauischen Liede siehe auch noch Niemi S. 309 Nr. 10, TD 2, 165 Nr. 2003 und 4, 273f. Nr. 577.

43. Eins frißt das andere.

Eine Abart des vorausgehenden Liedes ist das Schwellied: Eins frißt das andere. Litauisch finden wir es bei N.-Sab. Nr. 389: Es eilte eine Maus aus dem Walde herbei und biß das Korn entzwei. Es eilt die Katze aus dem Walde herbei, es biß die Katze die Maus, die Maus das Korn entzwei usw., mit der Kette: Hund—Wolf—Bär. Varianten ebda Nr. 390 und 391. Vgl. auch noch Niemi S. 309 Nr. 6 mit Verweisen auf Hurt (estnisch), und ferner TD 2, 165f. Nr. 2006.

Deutsch findet sich das Lied bei Pinck, Verklingende Weisen 1, 246 als Trinklied 'Da kommt die Maus von allen Mäusen her, sie nahm das Korn gefangen und schleift's als hin und her' mit der Reihe: Ratt, Katze, Hund, Fuchs, Wolf, Bär' und Löw. Siehe ferner Frischbier, 100 ostpreußische Volkslieder Nr. 97 (Trinklied) und vgl. auch Alemannia 11, 64. Aber auch hier lassen sich wieder Belege aus dem Liederschatz vieler Völker beibringen; einige von ihnen sind — wiederum ohne Prosaerzählung und Lied zu scheiden — bei Bolte-Polívka 2, 105f. verzeichnet (vgl. auch S. 105, Anm.). Es finden sich darunter u. a. flämische, dänische, slowenische, polnische und ostslawische Belege. Ich füge noch bei die serbischen bei Вук Караџић, Српске народне пјесме I № 689 (Reihe beginnt mit 'Henne') und bei Ђорђевић, Српске народне мелодије (предратна Србија) № 506 mit der ganz dem Deutschen entsprechenden Reihe: Mäuslein, Katze, Fuchs, Wolf, Bär. Aus dem Französischen ist, wenn auch abstehend, zu nennen: L. Lambert, Chants et chansons pop. du Languedoc 1 (1906), 135ff. Nr. XXIV. Fürs Griechische vgl. Λαογραφία, παράρτημα 2 (1940) S. 93 Nr. 264. — Eine Entscheidung, von welcher Seite das litauische Lied angeregt ist, läßt sich bei dieser Sachlage ohne genaueste Untersuchung nicht treffen.

44. Der Birnbaum (E.-B. 1746).

Das Schwellied E.-B. Nr. 1746, Lewalter-Schläger Nr. 595, das den Birnbaum auf der Waldheide mit Ast, Zweig, Nest, Ei und Vogel schildert, liegt auch in Litauen als ein früher von allen, jetzt nur noch von Halbwüchsigen rezitiertes Lied vor, wie Dovydaitis 436 zeigt. Die litauische Fassung besitzt jedoch gegenüber der deutschen einen selbständigen Schluß: alles, selbst der Hügel, auf dem der Baum steht, wird zerstört. — Das Lied findet sich, ebenfalls mit eigenen Zügen, allerdings auch im Wendischen (Časopis maćicy serbskeje 36, 30 Nr. 16; 42, 54 Nr. 7; 42, 70 Nr. 38; 65, 123 Nr. 80; 74, 47; vgl. auch Haupt-Schmaler 1 Nr. 264). Eine schwedische Fassung steht in Nyland 3, 394f. Nr. 250,; ferner bei A. J. Arwidsson, Svenska Fornsånger 3 (1842), 387f. Nr. 16. Englisch bei Sharp, English Folk Songs from the Southern Appalachians (London 1932) Nr. 206 (mit ausführlichen Belegangaben); französisch bei Jér. Bujeaud, Chants et chansons pop. des provinces de l'ouest 2 (1866), 285ff.; Revue des trad. pop. 7, 281. 689; 8, 519—525; 10, 177; italienisch: C. Caravalgios, I canti delle trincee (Roma 1930) S. 41. Wir stehen also wieder vor einer weltweiten Verbreitung.

45. Was alles zu einem Kittel gehört (E.-B. Nr. 1747).

Das Schwellied E.-B. Nr. 1747 schildert, wie verschiedene Tiere Beiträge zu einem Kittel leisten. Siehe zu dem Lied u. a. auch noch Bode S. 333; Hauffen, Gottschee Nr. 128; Jungbauer-Horntrich Nr. 479; Pinck, Verklingende Weisen 4 Nr. 84; Vldr Landsch.

Heft 25 Nr. 45; Lewalter-Schläger S. 383; Jungbauer, Bibl. Nr. 2331 usw. Hierher gehört aus dem Litauischen das Lied 'Nůmetas' bei Rhesa Nr. 96 (Ausgabe von Biržiška 2, 8). Allerdings handelt es sich hier nicht um einen Kittel, sondern um eine Frauenhaube; die Strophen sind aber genau wie die deutschen angelegt und wiederholen in Schwellform die Geschenke. Die Fassung bei Rhesa — sie wurde 1820 auch an Goethe gesandt — besitzt allerdings nur zwei Strophen, worin als Beiträge zu der Mütze 'Hasensprung' und 'Nachtigallenlied' genannt werden.

46. Das Lied vom Hausgesinde.

Nicht unbeliebt ist im Deutschen auch das Schwellied vom Hausgesinde: Der Heiratslustige braucht Weib, Kind, Magd, Knecht und allerlei Viehzeug. Eine Anzahl Fassungen steht bei Böhme, Kdl. S. 268ff. unter Nr. 1264ff.; weitere Belege sind genannt bei Köhler-Meier zu Nr. 151 und bei Seemann, Die Volkslieder in Schwaben 2, 137 zu Nr. 44. Aus dem Litauischen liegt das Lied ebenfalls in einer größeren Anzahl von Varianten vor. Ich nenne: Bartsch 138 und 138a (aus: Schleicher, Lit. Märchen S. 236); Schleicher, Lesebuch S. 50; N.-Sab. Nr. 229; Jušk. 150, 156, 161; Kalvaitis Nr. 5; siehe ferner Lautenbach S. 98ff. Nr. XIX. Niemi gibt S. 297f. und 309 Hinweise auf entsprechende Lieder im estnischen, finnischen und lettischen Volksliederschatz; zu letzterem siehe noch Bērz. Nr. 859. Die Verbreitung des Liedes reicht aber noch viel weiter. Ich nenne für Skandinavien: E. Tang Kristensen, Dyrefabler og Kjæderemser (1896) S. 168 bis 182 (Dänemark); August Bondesons Visbok 2, 378 Nr. 372 und Arwidsson 3, 529 (Schweden); R. Berge, Norsk Visefugg (1904) S. 215 Nr. II (Norwegen). Ferner: A. Williams, Folk Songs of the Upper Thames (1923), S. 284 (England); van Duyse Nr. 876 (Holland). Dazu kommt die Verbreitung im slawischen Gebiet, wofür ich nenne: slowenisch: Štrekelj Bd. 4 Nr. 7518—7532; serbisch: Karadžić Bd. I Nr. 690; bulgarisch: Šapkarev, Сборникъ отъ български народни умотворения. Частъ пьрва, отдѣлъ IV ((София 1891) S. 442f.; tschechisch: Erben S. 380 Nr. 126; Mähren: Bartoš-Janáček Nr. 1029; Sušil Nr. 786 Var. 1788; wendisch: Časopis mać. serbskeje 30, 9; 36, 143; slowakisch: Sborník slovenských národních piesní 1 (vo Viedni 1870), 158; ukrainisch: Golovackij, Народныя пѣсни галицкой и угорской Руси 2, 428 Nr. 15; polnisch: Kolberg, Lud 4, 65f. Nr 259; 12, 296f. Nr. 588; 18, 183f. Nr. 337f.; 19, 156 Nr. 471.; 22, 153 Nr. 272; ders., Mazowsze 2, 147ff. Nr. 327ff., jeweils mit weiteren Nachweisen. Steffen 2, 53ff.

Wenn litauische Fassungen mit der Zeile beginnen: 'Ich diente bei meinem Herrn das erste (zweite ... usw.) Jahr', so finden sich solche Eingänge gelegentlich auch im Deutschen (Ph. Wegener, Volksthümliche Lieder aus Norddeutschland 1 [1879], 58 Nr. 180; von Hauffen, Gottschee S. 369f. Nr. 130 und Vld. Landsch. 26 Nr. 37 [Mazuren] sei abgesehen, als vermutlich vom Slowenischen bzw. Polnischen beeinflußt); unbestreitbar stellt jedoch die Zeile, daß das im ersten Jahr verdiente Huhn Küchlein herumführt, das litauische Lied zur slawischen Überlieferung; ich gebe zum Vergleich die Eingangsstrophe einer polnischen und einer ukrainischen Variante:

Kalvaitis Nr. 5:
As šlužyjau pas savo poną
Ant pirmo meto;
Užsipelniau vištelę savo.
Mano višta vištyčius vadžioj'.

Kolberg, Mazowsze 2, 147 Nr. 327:
Służyłem pani
na piérwse lato,
wysłużyłem sobie kokosę zato.
Moja kura złoto pióra
po sadku chodziła kurcęta wodziła.

Golovackij: Народныя пѣсни галицкой и угорской Руси 2, 478 Nr. 15:

Служивъ же я первый рôкъ,
Заслужившъ я курьє:
Тото куря чорнокрыле
По саду ходило,
Курятка водило.

Irgendeine unmittelbare Beziehung zu deutschen Varianten liegt also hier nicht vor.

Zu Gruppe XIV: Kinderspiel- und Kinderlied.

47. Nachahmungsspiel (E.-B. Nr. 1890).

Bei N.-Sab. steht unter den Tanz- und Spielliedern als Nr. 380 eine Strophe folgenden Inhaltes: 'Angefahren kam der Vater, er lehrte seine Knaben: Hüpft, ihr Kinder, hüpfen werde ich, tut so wie auch ich' usw. Leider wird weder weiterer Text noch eine Spielbeschreibung gegeben, dem Inhalte nach ist aber zu vermuten, daß es sich um ein Nachahmungsspiel, ähnlich dem deutschen 'Adam hatte sieben Söhne', handelt (siehe dieses bei E.-B Nr. 1890; Böhme, Kdl. S. 494f. Nr. 237f. und weiter auch Lewalter-Schläger Nr. 311 und S. 358). Das Spiel ist vielen Nationen bekannt: die skandinavischen Belege können bei Tvermose Thyregod Nr. 114 nachgesehen werden, westslawische und russische bringt Orlov S. 139f.; siehe auch Игры народов СССР № 1030ff. Eine unmittelbare Beziehung Deutschland-Litauen scheint auch hier ausgeschlossen; dafür sei auf den Gleichklang litauisch: '... vaikai... teip darykit, kaip ir aš' mit der Stelle: '... dzieci... róbcież to, co i ja' aus der polnischen Variante bei Orlov S. 140 = E. Piasecki, Zabawy i gry ruchowe (Lwów 1919) S. 13 verwiesen.

48. Das Brückenspiel (E.-B. Nr. 1879).

TD 4, 122f. wird unter Nr. 318 ein Adventspiel mitgeteilt, das darin besteht, daß die Reihe der Teilnehmer ungehindert unter den Armen zweier Mitspieler durchzieht bis auf die letzte der Kette, welche festgehalten wird. Da das dazu gesungene Lied vom Bau einer Brücke erzählt, ist seine Zugehörigkeit zum deutschen 'Brückenspiel' (E.-B. Nr. 1879; Böhme, Kdl. S. 522ff. Nr. 289—323; Lewalter-Schläger S. 82f. Nr. 254 mit Anm. S. 418ff.) ohne weiteres ersichtlich; die in vielen deutschen Fassungen vorhandene Teilung in Engel und Teufel fehlt jedoch dem litauischen Beleg. Über das Spiel ist viel geschrieben worden. Es hat eine weite Verbreitung: Die skandinavischen Belege finden sich genannt bei Tvermose Thyregod zu Nr. 93, wo auch auf die Untersuchung Feilbergs in Svenska Landsmål 1905 2. Heft S. 5—98 hingewiesen wird; englische Belege stehen bei Alice B. Gomme, The traditional Games 1, 333—340; Orlov bringt ferner S. 160—175 Belege aus dem gesamtslawischen Raum.

Die einzelnen Texte des Spielliedes weichen schon innerhalb der deutschen Überlieferung, um so mehr natürlich innerhalb der internationalen, voneinander ab; dabei zeigt der litauische Text nähere Beziehungen zu solchen aus Polen und Weißrußland. Auf sie führt gleich zu Beginn des Liedes die Erwähnung des Ahorns; sie ergeben sich ferner aus Nebenmotiven, so wenn nach dem litauischen Liede die Ahornbrücke mit Birkenreisern und Mispellaub belegt ist, nach einer polnischen Fassung (Orlov S. 171 = Kolberg, Lud 11, 209 Nr. 98) sie aus Eichenlaub und Birkenwedeln geflochten ist. Dazu kommt der völlige Gleichklang der litauischen Stelle: 'O ar pralaisit ievaro žmones? Visus pralaisim, Cik vienų pasliksim' mit der weißrussischen: 'Явар, явар, яваровы людзи, пшепускайця ушыстке пшес становы моста. — Мы ушыстке пшепускаем! Адну сабе астауляем! (Игры народов СССР № 762). Wie der litauischen, so fehlt auch dieser weißrussischen Fassung die Trennung der Spielteilnehmer in Engel und Teufel, nicht aber der oben zitierten polnischen. Der spätere Teil des litauischen Liedes (die Brückenmädchen wollen die beste, eine Flachsspinnerin, zurückhalten, halten aber die schlechteste, eine Katzen-, eine Schweinehirtin, zurück) scheint eigene litauische Ausgestaltung zu sein, sofern nicht umfänglichere Materialkenntnis zu einem anderen Ergebnis führen wird. — Bemerkt sei noch, daß TD 5, 240 Nr. 322 von einer anderen Ausführung des Spieles berichtet. Zum Spiel vergleiche auch noch Potebńa 1, 127ff. und die dort angegebene Literatur.

49. Die Herren aus Ninive.

Ein Freierspiel, das an das deutsche 'Es kommen zwei Herren aus Ninive' (Böhme, Kdl. S. 508ff.; Lewalter-Schläger Nr. 276) erinnert, steht bei Dovydaitis unter Nr. 65 (und 61).

50. Engeltragen.

Böhme, Kdl. S. 530 Nr. 312 bringt die in der vorvorigen Nummer besprochene Scheidung der Teilnehmer in Engel und Teufel als besonderes Spiel aus dem Vogtland. Die Scheidung erfolgt mittels einer Lachprobe (vgl. dazu auch noch Böhme, Kdl. S. 659f. Nr. 587f.; russisch: siehe Игры народов СССР № 1144ff.); die Engel werden dann sanft geschaukelt, die Teufel derb geschüttelt. Sehr ähnlich findet sich dieses Spiel litauisch in TD 7, 146f. Nr. 291; zur

Scheidung dienen hier außerdem Klugheitsproben. Das deutsche 'Guck dreimal 'nauf in Himmel und lach nicht!' erscheint als 'Žiūrėk į dangų ir nejuokis'. Das litauische Spiel hat jedoch einen eigenen Eingang: Der 'Wolf' sucht die am Spiele teilnehmenden Knaben, die mit Händen und Füßen am Boden sich feststemmen, hochzuheben; sie stellen Gemüseköpfe dar, die darauf zu prüfen sind, ob sie gesund sind. Zu diesem Teil des Spieles vergleiche das bei Orlov S. 283 unter Nr. 6c abgedruckte polnische Spiel (= Wisła Jg. 1891 S. 21ff.), ferner das russische ebda unter Nr. 7; weitere großrussische, ukrainische und weißrussische Varianten finden sich in Игры народов СССР S. 114ff. Verwandte tschechische Spiele kennen die Scheidung der Teilnehmer in Engel und Teufel durch Lachprobe; siehe Orlov S. 278.

51. Hafersäen.

Bei Jušk. findet sich unter Nr. 360 ein Reigenspiel, bei welchem das Aussäen von Mohn, sein Aufgehen usw. bis zum Verzehren mimisch dargestellt wird. Eine weitere litauische Variante steht bei N.-Sab. unter Nr. 379; eine Spielbeschreibung ist bei Jungfer, Litauen S. 45 zu lesen. Es handelt sich hier um ein Spiel, dem man das deutsche 'Hafersäen' an die Seite stellen kann. Die Variante, die Böhme, Kdl. S. 496f. unter Nr. 239 bringt, widmet dem Hafer allerdings nur zwei Strophen; andere Fassungen sind in dieser Beziehung vollständiger (z. B. Wehrhan, Frankfurter Kinderleben Nr. 3267; Runkel, Lasset uns singen S. 33; Jungbauer-Horntrich Nr. 131 usw.). Das Spiel vom Hafersäen findet sich auch französisch, siehe ZfVk 13, 178. Abweichend, der Gerüststrophenform entbehrend, lautet das verwandte skandinavische 'Saaleg' (Tvermose Thyregod Nr. 100; vgl. dazu das englische Spiel bei Gomme 2, 1).

Wenn in den Landschaftlichen Volksliedern Heft 26 unter Nr. 43 ein dem Litauischen ganz entsprechendes Spiellied vom Mohn aus Masuren steht, so handelt es sich hier um eine Übertragung aus dem Polnischen. Dem litauischen Lied kommen wir auch tatsächlich von slawischer Seite wieder am nächsten. Man vergleiche die Spiellieder, die Orlov S. 143—148 unter Nr. 6—9 aus dem gesamtslawischen Gebiet bringt; vgl. dazu ferner Игры народов СССР № 265ff. und Hnat'uk, Hajivky S. 38, Angaben zu Nr. 6: alle diese Spiele handeln vom Säen usw. des Mohns. Dabei kommt das litauische Lied wörtlich mit polnischen und ukrainischen Fassungen überein, indem hier wie dort eine Taube gefragt wird, ob sie gesehen habe, wie man den Mohn säe (usw.):

N.-Sab. Nr. 379:	Orlov S. 144 Nr. 7 = E. Piasecki, Zabawy i gry ruchowe S. 15:
Oi tu, karvelėli,	Oj, ty biały gołąbeczku,
Mėlinas paukšteli,	oj, ty mały ptaszku,
Ar girdėjei, ar regėjei,	Czy widziałeś, czy słyszałeś,
Kaip aguonū sėja?	jak to maczek sieją?
.....	.....
|: O tai šiteip:	|: Oto tak
Aguonėli sėja.	sieją mak. :|[1])

Das Litauische kennt ferner Lieder in Ichform, die Strophe um Strophe das Säen, Wachsen, Bearbeiten usw. des Flachses schildern; z. B. Jušk. Nr. 282: Aš pasėjau linėlį...; vgl. ferner ebda Nr. 73 und 251 und Brazys S. 85 (das gleiche von Rauten, Minzen und Lilien: N.-Sab. Nr. 946; vom Hanf: Brazys S. 6). Ob es sich bei diesen Liedern ebenfalls um Spiellieder handelt, ist aus den Drucken nicht ersichtlich, doch liegt es nahe, wenn wir ganz ähnliche Spiellieder aus Rußland und Serbien überliefert finden (Orlov S. 104ff. Nr. 11 und 12; Игры народов СССР № 235—238). Belege des Liedes aus dem Deutschen: A 70550 (Schweiz); A 42 456 (Kr. Kassel). Serbisch gibt es das gleiche Spiel auch vom Pfeffer, wobei aber die Gegenseite die erforderlichen Bewegungen verkehrt und lächerlich nachahmt (Kuhač, Južnoslovienske narodne popievke Nr. 1010). — Gerüststrophenlieder vom Säen, Reifen und Bearbeiten des Flachses finden sich überdies unter ostslawischen Frühlingsliedern: s. Radčenko S. 10f. Nr. 25.

52. Gabe um Gabe.

Im Litauischen finden wir ferner ein Kettenmärchen vom Gebetyp. Es steht bei Jušk. unter Nr. 143: Ein Wiedehopf legt ein goldenes Ei. Er gibt mir das Ei, ich gebe es der Mutter,

[1]) Etwas anders aufgebaut ist das österliche Tanzlied aus dem Bezirk Homel' bei Radčenko S. 45 Nr. 18: Dort fragt der Reigenführer die Gevatterin, ob sie den Mohn gesät, gejätet usw. habe. Siehe auch noch die dort angegebene weitere Literatur.

sie mir einen Brotlaib usw. mit den weiteren Kettengliedern; Schwein — Ferkel — Wolf — Pelz — Priester — Kuh — Herr — Roß — ich ritt darauf, es zeigt mir sein .....loch. Siehe auch noch TD 2, 166 Nr. 2009; TD 4, 274 Nr. 578. Derartige Kettenreime sind auch im Deutschen sehr beliebt; siehe Böhme, Kdl. S. 310ff. Nr. 1519—1528; Lewalter-Schläger Nr. 598 mit Literaturangaben S. 386. Zu den deutschen Liedern zeigt das Litauische nur formelle, keine inhaltliche Verwandtschaft. Daß die Form gerade auch sonst noch im baltischen Raum, teilweise auch im slawischen Gebiet verbreitet ist, mögen die nachfolgenden Belege erweisen: lettisch siehe Lautenbach S. 213; estnisch siehe FFC 88, 75, wozu auch Niemi S. 309 Nr. 2 zu vergleichen; livisch siehe Loorits Nr. 86; slowenisch siehe Štrekelj Nr. 7443—7446; serbisch siehe Karadžić Bd. 5 Nr. 630, vgl. auch 631; wendisch siehe Časopis maćicy serbskeje 37, 124 Nr. 3.

53. Wozu die Dinge dienen.

Ein anderer Kettenmärchentyp, im Deutschen mit der ständigen Frage: 'Was willst du mit ... tun?' weitergeführt und vor allem als Bastlösereim verwendet (Böhme, Kdl. S. 185f. Nr. 917ff.), tritt ebenfalls im Litauischen auf, wie die Kinderlieder bei Dovydaitis 428 und TD 5, 101 Nr. 133 zeigen. Die Kette, ohnedies zum Improvisieren einladend, ist freilich auch hier wiederum selbständig entwickelt, wenn man von den naheliegenden Gliedern: Heu — Kuh — Milch — Speise absieht.

54. Ein schweres Rätsel.

Hoffmanns von Fallersleben scherzhaftes Storchenlied: 'Auf unsrer Wiese gehet was, es watet durch die Sümpfe' (s. Kinderlieder, hsg. von Richter, Nr. 14; bezüglich der Volksläufigkeit vgl. z. B. Wehrhan, Frankfurter Kinderleben Nr. 1025, A 78 811 [Rhld.]) hat eine wörtliche Entsprechung im Litauischen; sie findet sich bei Bartsch Nr. 389 und Kalvaitis Nr. 299. Es wird sich um eine Übertragung auf rein literarischem Wege handeln.

55. Sperlingslied.

Bei Jušk. findet sich unter Nr. 365 ein Gerüststrophenlied, in welchem ein Sperling strophenweise über Schmerzen in seinen einzelnen Körperteilen klagt. Eine Variante steht bei N.-Sab. Nr. 226; das gleiche von einem Hahn ebda Nr. 227. Man erinnert sich bei diesem Liede an das deutsche Sperlingslied, von dem u. a. bei Böhme, Kdl. S. 241f. Nr. 1216 eine Variante zu lesen ist (weitere Literatur bei Wossidlo 2, 449 zu Nr. 1803): auch hier handelt es sich um ein Gerüststrophenlied, in dem Strophe um Strophe die einzelnen Körperteile des Sperlings aufgezählt werden, nur mit dem Unterschied, daß dieseKörperteile den Vogel nicht schmerzen, sondern daß er sie hin und her bewegt. Ähnliche Lieder finden sich aber auch bei anderen Nationen. So kennt das Französische ein Schwellstrophenlied von der Amsel, die ihre einzelnen Körperteile verliert, und deshalb nicht mehr singen kann (La randonnée du merle bei Charles Beauquier, Chansons populaires recueillies en Franche-Comté, Paris 1894, S. 275). Halten wir uns jedoch an das Motiv des Schmerzens der Glieder, so werden wir aufs Slawische geführt: Orlov teilt S. 131f. unter Nr. 21 drei Varianten eines ukrainischen Spieles von den schmerzenden Gliedern einer Wachtel, leider ohne Spielbeschreibung, mit; sie hätte ähnlich lauten müssen wie die zu dem verwandten serbischen Pfauenspiel (Orlov S. 130, und Karadžić Bd. 1 Nr. 267); es ergibt sich dies aus den Angaben bei Hnaťuk, Hajivky S. 131ff.; dort sind auch noch weitere Parallelen genannt (s. auch die Melodien ebd. im Anhang unter den Nummern 8, 9, 115, 116 und 134).

56. Kuckucksorakel.

N.-Sab. teilen S. 51 unter Nr. 271 die Frage an den Kuckuck nach der Zahl der Lebensjahre mit; das Motiv findet sich auch in litauischen Liedern verwendet, siehe z. B. Jušk. Nr. 821 und Kalvaitis Nr. 285. Es handelt sich dabei um einen weitverbreiteten Aberglauben; vgl. dazu die deutschen Reime in HWBAbergl. 5, 713ff. mit Anm. 193, an deren Ende auch einige fremdsprachliche Parallelen angeführt sind; vgl. ferner Niemi S. 309 Nr. 7. Ein slowakisches Liedchen, das die Frage an den Kuckuck bringt, wann die Hochzeit sein werde, findet sich bei Medvecký, Detva (1905) S. 292. Auch im weißrussischen Hochzeitslied wird das Motiv verwendet: s. Radčenko S. 75 Nr. 24.

Zu Gruppe XV: Geistliche Lieder.

57. Totenlied.

Kalvaitis bringt unter Nr. 540 (siehe auch Nr. 541) ein Totenlied, das schildert, wie der Sarg verfertigt und der Tote in den Sarg gelegt wird, wie er hinausgetragen und die Grube gegraben wird. 'Wann werdet ihr mich besuchen?' Der Gestorbene wird als redend, beobachtend und schildernd vorgestellt. Nr. 541 schließt mit der Mahnung des Verstorbenen an seine Begleiter, die ihn im Grabe allein lassen: 'Ihr Brüder und Schwestern, alle werdet ihr nach hier zurückkehren.' Die beiden Lieder heben sich scharf ab von der primitiveren Stufe traditioneller Totenklagen, wie sie sonst in Litauen noch durchaus geläufig sind ('Raudos', siehe z. B. N.-Sab. Nr. 1322 bis 1338); die Anregung zu ihnen dürfte aus dem Westen gekommen sein von einem Liedtyp, wie ihn u. a. E.-B. Nr. 2160ff. repräsentiert.

58. Die zwölf heiligen Zahlen (E.-B. Nr. 2130ff.).

Nochmals müssen wir auf ein Schwellied verweisen. Bei N.-Sab. ist unter Nr. 1370f. das Lied von der geistlichen Bedeutung der Zahlen 1 bis 12 mitgeteilt; siehe auch noch TD 2, 166 Nr. 2010. Deutsche Fassungen des Liedes stehen u. a. bei E.-B. Nr. 2130ff. Das Lied ist freilich auch bei den meisten anderen europäischen Nationen verbreitet; es sei auf die Zusammenstellung von Bolte in ZfVk 11, 391f. hingewiesen, die allerdings gerade hinsichtlich des Slawischen dürftig ist, indem noch Slowenen und Bulgaren (siehe Geistige Arbeit 8 [1941] Nr. 23 S. 1f.) und Polen (Kolberg, Mazowsze 3, 56 Nr. 1 mit Hinweis auf Lud 5, 205 Nr. 13) hätten angeführt werden müssen. Siehe auch noch Karl Spieß in: Das deutsche Volkslied 31 (1929), 85ff.

59. Weihnachtshirtenlied.

Die im Litauischen im Gegensatz zum Deutschen, wie es scheint, recht selten vertretene Gattung des Weihnachtshirtenliedes wird durch das Lied Nr. 59 bei Dovydaitis und das anklingende Nr. 23 in MllG 4, 415f. sowie Nr. 118 ebd. 5, 294f. vertreten. Neben vertrauten Zügen (Aufforderung des Engels an die Hirten, nach Bethlehem zu eilen, dort würden sie den Heiland finden usw.) treten auch offensichtlich eigene Züge auf; eine Abgrenzung ist jedoch ohne genaue Untersuchung schwierig, da auch slawische Weihnachtshirtenlieder mit in Rechnung gezogen werden müssen.

An sonstigen geistlichen Liedern seien noch einige von volksmäßigem Charakter genannt:

60. Ein Kind geboren zu Bethlehem (E.-B. Nr. 1930).

Litauisch bei W. Hoffheinz, Giesmiu Balsai (Heidelberg [1894]) Nr. 24.

61. Veni sancte spiritus.

Litauisch siehe Hoffheinz Nr. 36, 41 und 42.

62. Erstanden ist der heilig Christ (E.-B. Nr. 1975).

Litauisch siehe Hoffheinz Nr. 68.

63. Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein (E.-B. Nr. 2012f.).

Litauisch siehe Hoffheinz Nr. 114[1]).

---

[1]) Rhesa 197 gibt das Lied von Joachim Neander 'Wunderbarer König' (siehe Knapp, Evangelischer Liederschatz [Stuttgart 1891] Nr. 1749) wieder, Rhesa 200 das Tedeum Luthers 'Herr Gott, dich loben wir' (Knapp Nr. 1741). Bei Durcharbeitung der litauischen Gesangbücher würden sich noch viele Fälle von Übernahme deutscher Kirchenlieder aufweisen lassen, doch griffe dies über das rein volkskundliche Gebiet hinaus. Einen Überblick über die Geschichte der litauischen Kirchengesangbücher und den überaus starken Einschlag von Übersetzungen aus dem Deutschen, der sich in ihnen findet, gibt der 'Bericht über einen litterarischen Fund' von Hoffheinz in Mitt. lit. literar. Ges. 1, 263ff. S. ferner ebd. 3, 396—406 (Schwede).

Auf unserem durch immerhin reichliche Ergebnisse belohnten Streifzug[1]) haben wir uns um Erzähllieder zunächst nicht gekümmert; als wertvollste Gattung liegen sie uns besonders am Herzen und sollen daher im folgenden eine eingehendere Untersuchung als die übrigen Lieder erfahren. Es mußte allerdings schon oben darauf hingewiesen werden, daß bei ihnen noch besondere Schwierigkeiten zutage treten, die einen gemeinsamen deutsch-litauischen Besitz in diesem Bereiche des Volksliedes auf das äußerste beschränken. Wir haben Stimmen ernsthafter Forscher angeführt, die sich dahin aussprechen, daß den Liedern der Litauer das epische Element völlig abgehe (siehe S. 146). Freilich hat schon Lautenbach gegen diese Ansicht Stellung genommen und darauf hingewiesen, daß fast alle von ihm behandelten Texte Balladen und Romanzen, also Lieder erzählenden Charakters sind; er hat auch mit Recht betont, daß es nicht angehe, Kategorien, die man für die Kunstdichtung aufstellt, für die Volksdichtung anzuwenden (S. 217). Dazu kommt ein weiteres. Durch die Sammeltätigkeit neuerer und neuester Zeit hat sich die Kenntnis des litauischen Volksliedes ganz beträchtlich erweitert, und dies ist auch dem Überblick über das litauische Erzähllied in hohem Maße zustatten gekommen. So konnte diesem Jonas Balys im Jahre 1938 unter dem Titel 'Lietuvių liaudies baladės' in der Zeitschrift 'Židinys' (Jg. 28 S. 213—226 und 379—398) eine eigene Abhandlung widmen und darin Inhaltsskizzen und Variantennachweise von 46 litauischen Volksballaden vorlegen. (Eine leicht gekürzte Übertragung dieser Abhandlung ins Deutsche findet sich in 'Acta ethnologica 1938' [København 1939] S. 73—99). Balys konnte ferner 1941 in Kaunas unter dem Titel 'Šimtas liaudies baladžių' eine Textausgabe des litauischen Volksballadenschatzes veröffentlichen, die außer einer großen Anzahl der auch in 'Židinys' behandelten Lieder weitere vierzig dort nicht genannte und zum Teil erst in jüngster Zeit aus dem Volksmund aufgegriffene Balladen enthält; abgesehen von den Varianten enthält die Ausgabe 79 selbständige Lieder.

Wir dürfen aber nun diese litauischen Lieder nicht an dem Begriff 'Ballade' messen, wie er sich uns herausgebildet hat teils unter Einfluß der germanischen, insonderheit englisch-schottischen und dänischen Volksballade, teils auch unter dem der späteren deutschen Kunstballade. Dieser ist durchdrungen von einer spezifisch völkischen germanischen Haltung, geprägt durch die besondere Weltschau des germanischen Menschen. Ein solcher Begriff kann auf Schöpfungen eines fremden Volkstums niemals zutreffen.

Wir sehen denn auch, daß die Blickrichtung auf den schicksalhaften und in seiner Weise repräsentativen Kampf des Menschen mit den Mächten um und über ihm und seine in folgerichtigem Aufbau mit zwingender Notwendigkeit knapp und eindringlich im Liede gestaltete Tragik den litauischen, dem Leben viel naiver gegenüberstehenden Volksdichtern gänzlich abgeht. Lieder von an sich gutem epischem Fluß können so ohne die vom deutschen Standpunkt aus erforderliche dramatische Lösung enden. So erzählt z. B. die Ballade 88 in Balys' Balladenausgabe: Nachts dröhnt es auf dem Hofe: entführt wird die Schwester. Es weckt

[1]) Bemerkt sei hier noch, daß S. 79—87 der Sammlung 'Rutų Lapelei' von W. Kalvaitis (Tilsit 1894) die Übertragung von 10 deutschen Volksliedern sich findet, ohne daß sich feststellen läßt, ob und wie weit diese Übersetzungen bei den Litauern volksläufig geworden sind. Es handelt sich um folgende Lieder: 1. Alle Vögel sind schon da; 2. Auf dem grünen Rasen (E. Anschütz); 3. Es war einmal ein hübsches Ding; 4. Wie lieblich schallt; 5. Im Walde möcht' ich leben; 6. Schlaf, Herzenssöhnchen; 7. Es kann ja nicht immer so bleiben; 8. Morgenrot (Hauff); 9. An einem Fluß, der rauschend schoß; 10. Es steht ein Baum im Odenwald.

die Mutter den jungen Sohn: Stehe auf, sattle das Roß, verfolge die Schwester! Es reiten die Brüder über Feld und Fluß. Mitten im Wald lodert ein Feuer, umtanzt vom jungen Volke; unter der grünen Linde die Braut. Hinterm Wald stehen Tatarenhöfe. Aus den Ringen verfertigen die Tataren Sattelgurten [!][1]), aus den Seidenbändern nähen sie Zaumzeug. 'Ach Schwester, zurück wünscht dich die Mutter!' 'O ihr Brüder, nun ist es zu spät. Gestern hättet ihr reiten sollen, da war ich noch unterm Kranze, im Schmuck der seidenen Bänder; aber heute bin ich unter der Haube, eines Mannes Gattin.' Damit schließt dieses beliebte, auch den Letten bekannte Lied (vgl. auch AE unter Nr. 34). Welche Wendung das Lied als deutsche Ballade aus germanischem Ehrempfinden heraus hätte nehmen müssen, läßt sich etwa aus den zu 'Deutsche Volkslieder' Nr. 44 namhaft gemachten germanischen Balladen ermessen[2]). — Wir finden weiter tragisch endende litauische Lieder, in denen das Unglück über den Helden hereinbricht, ohne daß dieser durch ein schuldhaftes Verfehlen es herausgefordert hätte. So bei Balys Nr. 44, wo das Mädchen beim Gang nach der Mutter vom Nordwind ins Meer geweht wird und vergeblich ihren Geliebten um Hilfe anruft, der kein Boot und kein Ruder hat. Wieder andere Lieder bestehen aus einem wenig folgerichtigen, oft fast traumhaft zu nennenden Aneinanderfügen mehrerer Motive (z. B. Nr. 67 und 82). Als Beispiel einer 'Ballade' ohne jegliche innere Spannung kann Nr. 34 gelten: 'Warum bist du, Birnbaum, unschön?' 'Wie sollte ich es nicht sein? Meine Zweige sind mit dem Beil gestutzt, meine Wurzeln mit Erde eingedeckt.' 'Warum bist du, Mannlose, unschön?' 'Wie sollte ich es nicht sein? Meinen Mann haben sie in Gefangenschaft ausgeliefert?' 'Verkaufe all dein Vieh, befreie deinen Mann aus der Gefangenschaft!'[3]). — Wieder andere 'Balladen' geben nur einen Ausschnitt aus den Zufälligkeiten des Lebens, so wenn in dem Liede Balys Nr. 15 der Vater den Sohn fragt, ob er nach Riga reiten oder als junger sich verheiraten wolle, und der Sohn antwortet: 'Ich werde nach Riga reiten. Kaufe mir drei Schalmeien. Die erste werde ich blasen, wenn ich mich aufs Pferd schwinge, die zweite, wenn ich aus dem Hofe reite, die dritte, wenn ich nach Riga reite, ins Glied mich stelle'[4]). Wir erinnern uns, daß auch im Bereich der russischen Kleinepik, auch hier 'Ballada' genannt, solche beziehungslosen, nur um ihrer selbst willen gezeichneten Ausschnitte aus dem Leben sich finden.

Bei der durchaus bäuerlichen Grundlage des litauischen Volksliedes kommt im Gegensatz zur deutschen Ballade die Spiegelung einer aristokratischen Umwelt nur äußerst selten vor, darum fehlen aber auch jene Konflikte, die der Stellung und den Sittengesetzen einer führenden Schicht entspringen. Keines Helden einer national geheiligten Sage, keiner hervorragenden, verpflichtenden Persönlichkeit gedenkt die litauische Ballade; zumeist tragen die Handelnden gar keinen Namen, sondern treten eben als Mädchen und Geliebter, als Mutter und Sohn usw. auf, oder stellen sich in Ichform vor; und wo ihnen der Dichter doch einen Namen

---

[1]) Richtiger: Hufeisen; s. die bei Potebńa 2, 545 angeführten Stellen.

[2]) Auch im Slawischen enden solche Lieder meist mit dem Tod des Verführers, siehe z. B. Kolberg, Lud 12 Nr. 412—416; ders., Pieśni (1857) Nr. 25; Golovackij 1, 85ff. Nr. 42 und Malevič S. 53f. Nr. 15, vgl. jedoch auch die weißrussische Fassung bei Malevič S. 32 Nr. 14, wo die Schwester sich ebenfalls ins Mittel legt.

[3]) Der Typ ist auch weißrussisch geläufig; vgl. z. B. Romanov 1, 87 Nr. 40; 1, 101 Nr. 8; 1, 136f. Nr. 88; 1, 348 Nr. 48; 1, 423 Nr. 166.

[4]) Vgl. dazu das weißrussische Soldatenlied Šejn, Mat. 1,1, 468 Nr. 572; Radčenko S. 200 Nr. 165; S. 202f. Nr. 170, ferner die Zusammenstellungen bei Potebńa 2, 202ff.

verleiht, da sind es die geläufigen Namen der breiten Schichten. Auch die besungenen Schicksale weisen ins Breite und Allgemeine: Werbung des Burschen um das Mädchen, Liebeskummer und Liebesstreit, Mädchenraub und -entehrung, Unglücksfälle durch Ertrinken im Meere, Tod des jungen Soldaten auf dem Schlachtfeld; Bedrängnis der Schwiegertochter durch die Schwiegermutter, Mord an der untreuen Geliebten, an dem verhaßten Manne; Klage des verwaisten Mädchens, Mißgunst zwischen Schwestern, Heimweh der in die Ferne Verheirateten. Durch solche ins Familiäre einschlagende Themen berührt sich die litauische Ballade nicht nur mit einer bestimmten Gruppe deutscher Balladen, sondern vor allem auch mit slawischen Erzähllliedern, und durch sie nimmt das litauische Lied in erster Linie teil an internationalen Wanderstoffen, wie etwa denen vom Doppelinzest (Balys Bal. Nr. 64)[1]) oder von der verleumdeten Schwiegertochter (Balys Bal. Nr. 29)[2]). Auffällig ist ein starker Einschlag von Verwandlungs- und Zaubermotiven, wodurch das litauische Lied ebenfalls sich näher zum slawischen als zum deutschen Liede stellt (vgl. z. B. Balys Bal. Nr. 69—71, wo die von der Schwiegermutter bedrängte Schwiegertochter zur Eberesche wird)[3]). — Gestalten der niederen Mythologie fehlen dem litauischen Liede gänzlich.

Das Erzähltempo ist durchweg sehr rasch, im Durchschnitt um ein beträchtliches rascher als bei der deutschen Ballade und nicht zu vergleichen etwa mit dem behaglich breiten epischen Fluß serbischer Erzähllieder. Formell kennt die litauische Ballade im Einklang mit der deutschen und westslawischen zumeist die Aufgliederung in Strophen; daneben bestehen aber auch noch stichisch geformte Lieder. Beim Singen letzterer werden, wie aus Beispielen in TD Bd. 5 ersichtlich, jedoch ebenfalls Strophen gebildet, indem entweder jede Textzeile zu einer zweizeiligen Melodie doppelt gesungen wird (Nr. 43[4]), Form der Melodie: a—a'; Nr. 5[5]), Form der Melodie: a—b) oder indem hinter jeder Textzeile ein Kehrreim eingefügt wird (Nr. 317)[6]).

Bei der im Wesen der Sache liegenden andersartigen Abgrenzung des Begriffes 'Ballade' im Litauischen ist es nicht verwunderlich, daß sich bei Balys gelegentlich Lieder finden, die wir im Deutschen anderen Kategorien zuzurechnen gewohnt sind. Der Übersichtlichkeit halber habe ich es jedoch bei dem litauischen

[1]) Russisch siehe Černyšev Nr. 260 mit weiteren Belegen S. 455f. — Ukrainisch bei F. Kolessa, Українська усна словесність S. 475f. Nr. 9 mit Angaben S. 606 unter Hinweis auf die Gregorius-Legende. Weißrussisch bei Malevič S. 133 Nr. 40, Šejn, Běl. pěs. Nr. 452; Radčenko S. 143f. Nr. 43; Romanov 1,13f. Nr. 26. Vgl. auch noch DgF 294.

[2]) Černyšev Nr. 225f. mit Angaben S. 446f. — Ukrainisch bei Golovackij 1, 115 Nr. 28; Żegota Pauli, Pieśni ludu ruskiego w Galicyi 2 (Lwów 1840), 14ff. Nr. 11f. Weißrussisch bei Šejn, Mat. 1,1, 434f. Nr. 533; 481f. Nr. 593 (Soldatenlied); Rosenfel'd S. 3ff. Nr. 3; Romanov 1, 375f. Nr. 113. — Viel häufiger als die Verleumdung durch die Schwiegermutter ist die durch dritte Personen; siehe im übrigen noch die Literaturzusammenstellungen in: Бѣломорскія былины записанныя А. Марковымъ (1901) S. 612 unter: Гибель оклеветанной жены.

[3]) Russisch siehe Černyšev Nr. 246 mit weiteren Belegen S. 452. — Ukrainisch siehe F. Kolessa, Українська усна словесність S. 463f. Nr. 1 mit Anmerkung weiterer Literatur S. 601f. Weißrussisch bei Malevič S. 127 Nr. 34, s. ferner Radčenko S. 129f. Nr. 14; Romanov 1, 52 Nr. 103.

[4]) Es handelt sich um eine Ballade, die erzählt, wie die Frau ihren ungeliebten Mann vergiftet und der Schwägerin Rede stehen muß.

[5]) Gehört zur Ballade: Vorkündender Traum; siehe unten unsere Nr. 75.

[6]) Erzähllied von dem ins Wasser gewehten Kränzlein (Ostergesang).

Gebrauch bewenden lassen und behandle diese Lieder zusammen mit den 'echten' Balladen. Ihrer Untersuchung wenden wir uns jetzt zu.

64. Graf und Nonne (E.-B. Nr. 89).

Den handgreiflichsten Beleg für die Übernahme einer deutschen Ballade durch die Litauer besitzen wir bei 'Graf und Nonne'. Das Lied ist auch heute noch die am meisten gesungene deutsche Ballade und hat als solche sich im Liederschatz auch noch anderer, fremder Völker eingenistet. Hans Helbron gibt in seinem Buche 'Das Lied vom Grafen und der Nonne' (Kiel 1936) S. 31 entsprechende Belege, von denen wir Frankreich, Dänemark und Schweden nennen. Zuzufügen sind noch: Livland (Loorits Nr. 360), Lettland (Loorits Nr. 636a, Meier, Guggisberger Lied S. 37f.[1]), Finnland (Berggreen 9 [Køb. 1869], S. 37 Nr. 10a u. S. 38 Nr. 10b), sowie als einzige slawische Belege solche aus der Wendei (der deutschen Fassung am nächsten stehend: Haupt-Schmaler 2 Nr. 51; stark ausgesponnene Bearbeitung ebda 1 Nr. 50; Kontamination zwischen 'Graf und Nonne' und 'Graserin' ebda 1 Nr. 78f. Dazu kommen, einschließlich der Kontaminationen, 16 Belege aus der Časopis maćicy serbskeje, die hier im einzelnen nicht aufgeführt seien).

An litauischen Belegen liegen mir vor: Kalvaitis Nr. 79 und 80[2]); TD 3 S. 88 Nr. 484; Bartsch Nr. 387 aus P. v. Bohlens Nachlaß; Leskien-Brugman S. 14 Nr. 3 (zwei Fassungen)[3]). — Balys hat das Lied, wohl als offensichtlich fremder Abkunft, nicht in seine Balladenausgabe aufgenommen, berichtet jedoch über dieses in AE S. 91 unter Nr. 37 und in 'Židinys' 28, 387 unter Nr. 34.

Das litauische Lied hat das gleiche metrische Schema wie das deutsche (Wechsel zwischen dreihebig klingenden und dreihebig stumpfen Verszeilen) und kennt zum Teil auch die eingesprengte Wortwiederholung zwischen Zeile 3 und 4 (TD 3, 484: Atbėgantį laivelį, laivelį; vgl.: ein Schifflein sah ich schwimmen, ja schwimmen). Schon diese Beobachtungen würden genügen, für das litauische Lied eine deutsche Vorlage zu erschließen; echt litauische Lieder zeigen solche Züge nicht. Gleiches ließe sich auf Grund stilistischer Beobachtungen erweisen. Auch daß das Lied in aristokratische Umwelt führt — der Held ist ein 'grovas' oder 'princas' — und Konflikte behandelt, die sich aus Standesrücksichten ergeben, zeigt, daß es ursprünglich nicht auf litauischem Boden erwachsen ist.

Von den genannten Fassungen ist die Bohlensche die vollständigste; sie kennt am Schluß noch die Züge, daß die Nonne mit eigenen Händen das Grab für den Grafen schaufelt und ihm singt. Auch die Melodie dieser Fassung ist aus dem Deutschen übernommen. Leskien-Brugman, 1. Fassung, und Kalvaitis 79 enden mit dem Abschiedstrunk, der jedoch vom Grafen der Nonne gereicht wird; Leskien-Brugman, 2. Fassung, Kalvaitis Nr. 80 und TD III schließen bereits mit dem Entschluß des Mädchens, ins Kloster zu gehen und dort zu singen und zu beten. Sie entbehren daher einer dramatischen Spannung und damit auch des eigentlich Balladesken.

Ist der Gang der Erzählung im Litauischen auch immer mehr durch Strophenausfall zusammengeschrumpft, so erweisen sich doch die erhaltenen Strophen als wortgetreue Übersetzungen aus dem Deutschen. Ein einziges Beispiel genüge:

Leskien-Brugman:	E.-B. Nr. 89c:
Nemìslyju àn̄t méiles	6. 'Ich gedenk an keines Liebe,
nei àn̄t kókie výra;	Ich gedenk an keinen Mann:
àsz esiu į klósztorių,	Ins Kloster will ich ziehen,
tén búsiu minyczkà.	Will werden eine Nonn.'

65. Die Rheinbraut (DVlder Nr. 47).

Nicht so klar liegt der Fall bei der litauisch offenbar äußerst selten überlieferten Ballade von der 'Rheinbraut' (DVlder Nr. 47; siehe ferner JfVf 5, 1ff.). Eine Fassung wurde 1939 einem 74jährigen Manne in der Gemeinde Weissjeje (südl. Litauen) nachgeschrieben; Balys hat sie in seiner Balladenausgabe unter Nr. 48 abgedruckt. Aus nur 22 Zeilen bestehend, hat sie folgenden Inhalt:

---

[1]) Von Helbron fälschlich Litauen zugerechnet.

[2]) Letztere Fassung schon in Kalvaitis' Rutų lapelei (Tilsit 1894) Nr. 14.

[3]) Helbron nennt noch: P. v. Bohlen, Sammlung litauischer Volkslieder Nr. 51 (identisch mit Bartsch?) und Neue Preuß. Prov.-Bll. 8, 3. Folge (1861) S. 174.

Als ich noch ein junges Mädchen von 15 Jahren war, legte die lügnerische Zigeunerin die Karten und schaute in die Hände. So sprach sie: Am Hochzeitstage wirst du im Wasser umkommen müssen. 'Weine nicht Mägdlein, eine eiserne Brücke werde ich dir bauen.' Beim Fahren über die Brücke erschraken die Pferde, die Brücke brach zusammen. 'Weder um den Wagen noch um die braunen Pferde ist es schade, schade ist es nur um das Mädchen und ihre jungen Tage'. — Eine zweite Variante, aus 13 Vierzeilern bestehend, von Dovydaitis 1930 nach dem Gesang eines jungen unbemittelten Mädchens aufgezeichnet und als Nr. 371 in seinen 'Dainos' abgedruckt, bringt für den eigentlichen Handlungsverlauf keine weiteren Züge, sondern fügt nur an, daß der Bursche Fischer haben möchte, das tote Mädchen an den Strand zu bringen; er würde sie dann begraben, abends und morgens sie besuchen. 'Erhebe dich, Geliebte; schwer fällt es mir zu leben, einsam bin ich geworden.'

Trotzdem das Lied sehr knapp gehalten ist — wird doch nicht einmal gesagt, daß die Stimme des Tröstenden die des Bräutigams ist, und dem Hörer überhaupt kein Anhalt über die Situation geboten —, so treten doch immerhin drei Züge von Eigenart hervor: die Prophezeiung durch eine Zigeunerin, die eiserne Brücke und das Fahren im Wagen.

Bevor wir auf Grund dieser Züge die litauische Fassung beurteilen, müssen wir zum Vergleich noch russische Fassungen heranziehen. An solchen verzeichnet Černyšev auf S. 456 zu Nr. 262 im ganzen fünf, ohne sich irgendwie über die Geschichte des Liedes selbst zu äußern. Der von ihm S. 287f. abgedruckte Text stammt aus dem Bezirk Wologda und ist der Sammlung von Istomin und L'apunov: Пѣсни русскаго народа (St. Petersburg 1899) S. 235 entnommen. Sein Inhalt ist folgender:

Ein junger Kosake findet am Don ein weinendes Mädchen und fragt es nach dem Grund seiner Tränen. 'Mit dir bin ich verlobt. Als ich noch ein Kind war, ging ich allein auf der Straße; es begegnete mir eine Zigeunerin; sie nahm die rechte Hand, wahrsagte und wiegte mit dem Kopf: "Du bist ein unglückliches Mädchen; ertrinken wirst du an deinem Hochzeitstag!"'. 'Glaube nicht, Liebste, der jungen Zigeunerin. Ich werde eine gußeiserne (цигунной) Brücke bauen, an den Seiten werde ich ein Glied Soldaten aufstellen, voraus werde ich 200, hinterdrein 300 schicken.' Der ganze Zug setzte sich in Bewegung. Unter der Braut stolperte das Pferd und stürzte, wälzte sich über die gußeiserne Brücke; der Wagen fiel mit der Braut [!] in die Wellen. Die Braut rief: 'Lebe wohl, o Erde, lebe wohl, Geliebter!' Der Bräutigam erschrak und sprach: 'Gebt mir meine Gitarre, meinen Kummer zu zerstreuen. Ich glaube der Zigeunerin!'

Als interessant muß auch auf den Schluß einer von V. N. Peretz in seinen Studien: Современная русская народная пѣсня (St. Petersburg 1893) S. 20 mitgeteilten Fassung verwiesen werden: Als die Braut versinkt, hört man durch die schäumenden Wellen das Gelächter einer Rusalka (Русалка хохочетъ скрось пѣнистыхъ водъ)[1]). — Die übrigen bei Černyšev aufgeführten russischen Fassungen sind mir zur Zeit nicht zugänglich.

Einen ähnlichen Handlungsverlauf wie die Fassung bei Černyšev zeigt eine dem Weißrussischen naheliegende Variante aus dem Gebiet von Homel' bei Radčenko S. 180f. Nr. 120, nur daß sie am Ende geraffter ist; fast bis zur Unverständlichkeit zerrottet ist dagegen die weißrussische Spielform bei Rozenfel'd S. 44 Nr. 62.

Betrachtet man die litauische Fassung im Rahmen der internationalen Überlieferung, so ist folgendes bemerkenswert. Wie so manche deutsche Fassung, endet sie mit dem Untergang des Mädchens; die Worte des Bräutigams, die er nach dem Unglück spricht (tik gaila mergelės ir jos jaunų dienų, vgl. die Inhaltsangabe oben), sind sicher litauisches Sondergut, erwachsen im Anschluß an beliebte Wendungen lyrischer Mädchenlieder[2]). Auch die der Fassung Dovydaitis eigenen, das Lied noch weiter führenden Strophen (siehe oben) sind wohl nur ein Weiterspinnen der Erzählung unter Verwendung von auch anderweitig im Litauischen beliebten Motiven. Von der im Wendischen vorliegenden Kontamination mit der Ballade 'Wassermanns Frau' zeigt das litauische Lied keine Spur, ebensowenig irgendwelche Anklänge an die Weiterführung der Erzählung, wie sie in den skandinavischen Fassungen von 'Harpans kraft' (DgF 40) vorliegt. Aber auch die russische Fassung endet im Grunde mit dem Er-

[1]) Peretz untersucht in seiner Studie 'Дѣвушка тонетъ въ день свадьбы' a. a. O. S. 18—34 zunächst das Brückenmotiv und sieht in ihm wie auch in dem Motiv der ertrinkenden Braut ein Symbol für den Vollzug der Ehe[!]. Seine Liedvergleichung führt, da sie auf gänzlich unzulänglichem Material aufgebaut ist und die einzelnen Lieder nicht scharf voneinander trennt, zu unhaltbaren Ergebnissen.

[2]) Siehe z. B. Leskien-Brugman S. 125 Nr. 53; Niemi-Sab. Nr. (710), 1268, 1291, ebenfalls je am Liedende.

trinken der Braut, sofern nicht die Aufforderung des Bräutigams, ihm seine Gitarre zu bringen, sein Leid im Spiel zu vergessen (Подайте мне китару звонця́ту мою/разыграть мне-ка горе, разгони́ть тоску!) eine vage Erinnerung an den zweiten Teil von 'Harpans kraft' darstellt (vgl. z. B. Andersson Nr. 5 A, Str. 8: Och ungersven talte till tjänaren sin: 'I gån nu och söken sorgeharpan min.'); auch die Rusalka in der Fassung bei Peretz könnte eine Erinnerung an den skandinavischen 'Näck' aus 'Harpans kraft' sein. — Daß die Braut nach der Fassung bei Balys mit Wagen und Roß untergeht, findet im Deutschen eine Parallele bei ganz wenigen Fassungen der älteren 'Es freit-Gruppe'; die jüngere 'Christinchen-Gruppe' ist in diesem Punkt zu flüchtig, als daß sie eine deutliche Vorstellung des Vorgangs vermittelte. Im skandinavischen Lied reitet die Braut und fällt ins Wasser, da das Pferd strauchelt; damit geht das russische Lied überein: Под невестой конь поткнулся, поткнулся да упал. Dem könnte man das Erschrecken der Pferde im litauischen Liede (žirgai pasibaidė) an die Seite stellen, wobei aber zu bemerken ist, daß das litauische Lied noch das Zerbrechen der Brücke kennt wie die deutschen Fassungen, während die skandinavischen diesen Zug bis aufs Isländische (siehe JfVf 5, 19) verloren haben, und auch das russische Lied das Pferd über die Brücke, bemerkenswerterweise aber und in etwas unklarer Darstellung des Verlaufes samt Wagen und Braut, stürzen läßt, ohne daß die Brücke beschädigt wäre. Das Zerbrechen der Brücke kennt jedoch auch die Fassung bei Radčenko. — Der Zug des litauischen Liedes, daß der Bräutigam die weinende Braut damit tröstet, daß er ihr eine eiserne Brücke bauen lassen wolle, ist in den deutschen Fassungen nur noch in letzten Rudimenten zu fassen (JfVf 5, 18), im Skandinavischen aber noch gut erhalten; dazu tritt das russische Lied, dessen Wortlaut an dieser Stelle mit dem des litauischen nahe übereinkommt: Я тебе, мила́я, устрою я цигунной мост = Neverki, mergele, balta lelijėle, aš tau pastatysiu tiltą geležinį; auch die Fassungen bei Radčenko und Rozenfel'd sprechen von einer gußeisernen (1000 Werst langen) Brücke. — Was schließlich Art und Inhalt der Prophezeiung anlangt, so zeigt das litauische Lied wiederum engen Anschluß an die ostslawische Überlieferung: nur in den Liedern dieser beiden Völker wird die Weissagung durch eine Zigeunerin ausgesprochen; dabei hat das litauische den Sonderzug, daß diese die Karten schlägt; aber das noch zugefügte 'in die Hand schauen' (į rankas žiūrėj; — Dovydaitis: 'ins Auge') hat auch im Russischen und Weißrussischen seine Entsprechung (— правýю рукý брала, bzw. за ручку [ручечку] брала). Daß das Unheil sich am Hochzeitstag ereignen soll, spricht neben dem litauischen Lied (vestuvių dienoje reiks vandeny žūtį bzw. kad šliubo dienelę po vandeniu busi) auch das russische aus (Ты, красавиця, потонешь в свой свадебной день!; ähnlich Radčenko: Ссредь твоей свадьбы случится бѣда). Gleiches wird in schwedischen Fassungen berichtet (JfVf 5, 21). In den deutschen Varianten wird dieser Zug nicht ausdrücklich erwähnt; die Braut liest ihr Schicksal, im Rhein ertrinken zu müssen, durchweg in den Sternen, ohne daß hierfür ein besonderer Tag genannt ist.

So stark die ostslawischen Varianten mit eigenvölkischen Zügen ausgestattet sind, sind sie doch die nächsten Varianten zur litauischen Prägung, und mitsammen weisen sie in bezeichnenden Punkten eher nach Gestaltungen des skandinavischen (schwedischen) Nordens als nach Deutschland.

66. Der ertrinkende Geliebte (Königskinder) (DVlder 20).

Juškevice bringt unter Nr. 204 ein Lied folgenden Inhaltes: Der Knabe begab sich auf die Reise. 'Ich werde nicht mehr zurückkehren, ich werde meinem geliebten Mädchen das Herz schwer machen.' — Ich träumte einen merkwürdigen Traum, als ertränke mein Bursche im Meere. 'Ihr Fischer, saht ihr nicht meinen Geliebten übers Meer rudern?' 'Wir sahen ihn mitten im Meere in einer Wolke kämpfen.' 'Ich werde ein Netz kaufen. Ich möchte die Mutter fragen, wo wir den Knaben bestatten sollen, in der Kirche beim Altar oder mitten im Friedhof? Wir werden meinen Burschen begraben unter Orgelspiel und mit großer Pracht.' — In einer ebenda mitgeteilten Variante heißt es (anstatt des Netzkaufes): 'Ich möchte die Fischer bitten, daß sie den Burschen aus dem Meere fangen. Und sie fingen den Burschen, als er eben mit den bunten Hechten tauchte.'

Wir haben es bei dieser Ballade mit einer Gestaltung des Hero und Leander-Stoffes zu tun, demselben also, auf dem auch die deutsche Ballade von den Königskindern (DVlder Nr. 20) beruht. Freilich, eines der bezeichnendsten deutschen Motive, das Aufstecken der Kerze durch das Mädchen und ihr Erlöschen, fehlt, dafür ist der Zug eingetreten, daß das Mädchen durch einen Traum von dem Unglück erfährt, das ihrem Geliebten zugestoßen ist. Diese Umgestaltung ist charakteristisch für Ausprägungen des Hero und Leander-Stoffes im

slawischen Gebiet (DVlder 1, 210 Anm. 3, und Bystroń, Pieśni 1, 62)[1]), und es genügt, hier auf wörtliche Übereinstimmungen des litauischen Liedes mit einer bei Bystroń unter Nr. 15 C abgedruckten Fassung hinzuweisen, ohne die sonstigen Gestaltungen des Stoffes im slawischen Gebiet weiterhin heranzuziehen (sie sind verzeichnet in DVlder 1, 210 und bei Horák, Výbor S. 133):

Jušk.:	Bystroń 15 C:
1. Áugu, dýgu jovarėlis	1. Stoi jawór zielony
šalė-pat vieškelėlu,	(Złotem pokrapiany).
Léjdu, rę́ngė bernužėli	O juścić już mnie odjeżdża
I kelóne važiũti.	Najmilszy kochany.
.....	.....
3. Susapnavaú dìmna sápna	3. Przyśniło się Kasiuchni
Łovėlė gulėdama:	Na łożku leżącej,
Kad nuskę́ndu bernužėlis	Oto Jasiczek utonął
Pas juréles ìrdamas.	Presz Odrę jadący.

Trotz dieses nahen Anschlusses hat das litauische Lied den Schluß mit einer gewissen Selbständigkeit gestaltet (in den polnischen Fassungen begeht das Mädchen Selbstmord und wünscht, in einem Grab mit dem Geliebten bestattet zu werden). Von irgendwelchen unmittelbaren Beziehungen zu den deutschen 'Königskindern' kann keine Rede sein; es sei jedoch angefügt, daß eine Gottscheer Ballade über den Hero und Leander-Stoff (siehe JfVf 2, 79) dem litauischen Lied um ein gutes Stück näherkommt als die deutsche Vulgatfassung, da auch sie in enger Beziehung zu den slawischen Sonderformen steht.

Die unter den beiden folgenden Nummern zu behandelnden Balladen sind Sprößlinge ein und desselben ungemein verbreiteten, häufiger noch in Prosa als in Liedform erzählten Stoffes von der Enthüllung eines Mordes durch das Spielen eines Instrumentes, das in engstem Zusammenhang mit der Leiche des Ermordeten steht. Der Stoff trägt im Typenverzeichnis von Aarne die Nummer 780 (FFC 75, 122), in Stith Thompsons Motif-Index die Kennziffer E 632 (FFC 107, 413; hier weitere Hinweise). Lutz Mackensen hat ihm eine umfängliche, den Stoff freilich längst nicht ausschöpfende Untersuchung gewidmet: Der singende Knochen (Helsinki 1923; = FFC 49); zu dieser Arbeit ist noch die Besprechung von Kaarle Krohn in FFC 96, 74ff. zu vergleichen. Ausführliche Hinweise stehen u. a. auch bei Bolte-Polívka 1, 260—276. Siehe auch noch A. O. Väisänen in Acta ethnologica 3, 41ff., und Potebńa 1, 213ff.

Von den bei Mackensen behandelten Gestaltungen in Liedform haben für unsere Zwecke auszuschalten: die Ballade von der Rabenmutter als ein durchaus selbständiges, mit unserem Stoffkreis keineswegs verwandtes Lied; wir haben es weiter unten unter Nr. 71 zu besprechen. Ferner: Erlach, Die Volkslieder der Deutschen 4, 397 als ein Gedicht Hoffmanns von Fallersleben von keinerlei volkskundlichem Interesse. Von litauischer Seite aus kann unberücksichtigt bleiben das Gedicht 'Maliny' von Chodźko als kunstmäßige polnische Bearbeitung einer einschlägigen litauischen Sage[2]). Angefügt sei noch, daß die Reime aus dem hierhergehörigen Grimmschen Märchen Nr. 28: 'Ach du liebes Hirtelein...' losgelöst

[1]) Doch sind hier auch Fassungen erhalten, die sich an die deutsche Gestaltung anschließen, wie z. B. die weißrussische Variante bei Šejn, Mat. 1, 1, 306ff. Nr. 361 zeigt. S. auch noch Potebńa 1, 196ff.

[2]) Die Handlung geht überein mit der weitverbreiteten litauischen Sagenform, wonach der Freier diejenige der Schwestern wählen will, die zuerst ein Körbchen voll Erdbeeren gepflückt hat. Aus dem Grabesbaum wird eine Schalmei oder Geige hergestellt. Siehe TD 2, 80 unter Nr. 780.

von ihrem Prosarahmen in Baden aus Kindermund aufgezeichnet wurden, was aber hier nicht weiter beachtet zu werden braucht.

So bleiben für das Deutsche zwei Balladen des Stoffkreises übrig.

67. Die Erle (E.-B. Nr. 8).

Die eine dieser Balladen gehört zu Mackensens b-Kreis, für den charakteristisch ist, daß das verratende Musikinstrument aus dem Holz eines Baumes gefertigt wird, der aus dem Grabe des Ermordeten wächst. Sie ist deutsch nur in zwei Fassungen überliefert: bei Meinert aus dem Kuhländchen (S. 122f.; siehe auch E.-B. Nr. 8a) und bei Peter, Volksthümliches aus Österreichisch-Schlesien 1 (Troppau 1865), 209f. Nr. 20 (siehe auch E.-B. Nr. 8b); die beiden Fassungen stammen also aus einer deutschen Sprachinsel im slawischen Gebiet bzw. aus der Nähe der slawischen Grenze. Die Lieder erzählen, wie drei Spielleute eine Erle (Espe) umhauen wollen, um sich eine Fiedel zu verfertigen. Der Baum fängt jedoch an zu reden: 'Fällt mich nicht, ich bin ein Mädchen, das die Mutter verwünscht hat, weil es zu lange beim Geliebten stand. Geigt meiner Mutter ein Liedchen von mir.' Als die Mutter das Geigen hört, bittet sie reuevoll, damit aufzuhören.

Übereinstimmend mit der geographischen Lage zeigt das deutsche Lied engste Verwandtschaft mit tschechischen und slowakischen Varianten. Diese sind, im Gegensatz zur deutschen Überlieferung, ziemlich zahlreich (siehe die Belege bei Horák, Výbor S. 104f.). Einige Stellen aus Peter mögen dies in Gegenüberstellung zu solchen aus Sušil (Ausg. 1941) Nr. 146 Var. 308 und 309 augenfällig machen.

Peter Nr. 20:	Sušil, Var. 308:
[2,3] Dar erschte fung åån zu haun,	Ponýprv zarubli,
Dås Åsple hub åån ån blutt;	dřevo zasinalo
	(309: samu krev vyťali)
[3.] Dar andre fung åån zu haun,	Po druhé zaťali,
Dås Åsple hub åån ån graent;	dřevo zaplakalo.
Dar dreitte fung åån zu haun,	Po třetí zaťali,
Dås Åsple hub åån ån rätt:	dřevo promluvilo:
	Nerúbejte, hudci, přešvární mládenci.
[4.] 'Nii haut, ir schtolze drai Schpiulait,	(Var. 1): Nejsem dřevo žádné,
Ich biin ka ästich's Holz,	
Nii haut, ir schtolze drai Schpiulait,	než sem děvče švárné.
Ich biin a Maed'lai schtolz;	(309, Var. 4):
	Máti mě zaklela,
[5.] 'Mai Mutt'r hoot mich f'rwounsche	
Åån am Deinstich frii,	dy sem pro vodu šla.
Åuz ich eim Wåss'r gung	Že sem s milým stála...
Ån bai maem Liible schtund.	

Das gleiche Lied mit dem Motiv 'Geige aus Ahorn' findet sich auch noch polnisch, aber nur auf schlesischem Gebiet (Bystroń 29)[1], wohin es von Mähren aus gedrungen sein dürfte (siehe dazu Bystroń in Slavia occidentalis 1 (Posen 1921) S. 60—74: Pieśń o dziewczynie zaklętej w drzewo; vgl. außerdem: Deutsche Monatshefte in Polen 5 [1938/39], 281f.). Verflackernde Erinnerungen kennt ferner noch die weißrussische Überlieferung (z. B. Radčenko S. 17 Nr. 18), sowie die großrussische Ballade: Sobolevskij teilt Bd. 2 unter Nr. 164—166 drei Varianten eines Liedes mit, das schildert, wie ein Mädchen nach schweren Gedanken sich selbst in einen Apfelbaum verwandelt, aus dem Bojaren eine Geige verfertigen (weitere Literatur zu diesem Liede zitiert Černyšev S. 452 zu Nr. 247)[2].

Zu diesen Liedern stellt sich nun auch eine litauische Ballade, die in zwei Varianten im Nachlaß von Rhesa sich findet; sie wurde daraus bereits mehrfach veröffentlicht, u. a. von Nesselmann als 378 seiner Ausgabe, neuerdings von Balys in seiner Balladensammlung als Nr. 81 (siehe auch 'Židinys' 28, 218 Nr. 6, zweiter Teil und AE S. 76 Nr. 5, letzter Absatz). Genaueres siehe in Biržiškas Rhesa-Ausgabe 2, 1 unter Nr. 90. Der Inhalt des litauischen Liedes ist folgender: Beim Überschreiten eines Flusses können sich zwei Schwestern an den Zweigen eines dreifachen Lindenbaumes halten, der am Ufer wächst; die dritte jedoch fällt

[1]) Die Fassungen bei Kolberg, Pieśni ludu polskiego 1 (1857) Nr. 40 bringen als Lied nur die Worte der Pfeife, das übrige ist Prosa.

[2]) Das Kernmotiv findet sich auch in den Balladen Černyšev Nr. 212 und 213.

ins Wasser, wird ins offene Meer getragen und dann ans Ufer geschwemmt. An dieser Stelle erwächst eine grüne Linde mit neun Ästen. Der Bruder geht, sich eine Schalmei (dudą) aus einem Ästchen der Linde zu schneiden. 'Schön tönt meine Schalmei!' Weinend sprach die Mutter: 'Das ist nicht die Stimme aus der Linde, sondern der auf dem Wasser schwimmende Geist der Schwester.'

Auffällig an dem litauischen Liede ist sein Eingang, wonach das Mädchen infolge eines Unglücksfalles ertrinkt und an der Stelle ihrer Ländung der Baum erwächst, im Gegensatz zu den genannten slawischen und auch deutschen Varianten, nach denen das Mädchen von der Mutter zur Baumgestalt verflucht wird. In dieser Hinsicht ähneln lettische Varianten dem litauischen Liede, die erzählen, wie ein Mädchen im Flusse ihren Ring, Kranz und Wolltuch verliert und schließlich selbst hineinfällt. Die Wellen tragen sie ans Ufer, wo eine Linde erwächst (Bērzkalne Nr. 23; siehe ferner Niemi S. 267 und Lautenbach S. 62—66 unter Vermischung mit dem Liede vom verlorenen Ring; siehe auch Abhandlung S. 186ff.).

Da sowohl die Überlieferungslage wie auch der Charakter des Liedes dafür sprechen, daß es sich bei dem deutschen Lied um eine Übernahme aus dem Slawischen handelt, die keine weitere Verbreitung gefunden hat, muß die Annahme eines Austausches zwischen Deutschland und Litauen auf unmittelbarem Wege abgelehnt werden. Als bemerkenswert sei erwähnt, daß in kroatischen Fassungen des Liedes (hier bittet das Mädchen wegen eines scherzhaften Wortes der Mutter Gott, er möge sie in einen Sperberbaum verwandeln) die Mutter, als sie den Ton der Pfeife vernimmt, in den Ruf ausbricht: 'Lieber Gott, was für eine schöne Pfeife! Gerade wie die Stimme meiner Janja ('Mili bože, lipe sviralice! Baš kanda je moje Janje glasa', HNP 5, 94 Nr. 62; siehe dazu die weiteren Belege S. 448f.). Das klingt merkwürdig an den Schluß des litauischen Liedes an. Halten wir noch dazu, daß das kroatische Lied mit jenem obengenannten großrussischen darin übereinstimmt, daß die Verwandlung auf Wunsch des Mädchens selbst vor sich geht[1]), so liegt die Annahme nicht fern, daß außer der Vulgatfassung im Slawischen noch ein zweiter Strang der Liedformung existierte, mit dem die litauische Liedüberlieferung in näherem Zusammenhang stehen könnte.

68. Von zwei Königstöchtern (Hauffen Nr. 53).

Auch die zweite deutsche Liedfassung des Märchenthemas stammt aus einer Sprachinsel im slawischen Gebiet, und zwar aus der Gottschee. Sie steht bei Hauffen S. 263f. unter Nr. 53 und hat folgenden Inhalt: Ein König hatte zwei Töchterlein; die ältere hat einen bäurischen, die jüngere einen 'herrischen' Werber. Beim Waschen stößt die ältere die jüngere ins Meer und sagt heimkehrend zum Vater, Werber hätten die Schwester im Schiff mitgenommen. Als Geiger am Meere spazierengehen, ruft eine Stimme: 'Nehmt mein Seidenhaar zu Saiten, meine Finger zu Wirbel, geigt vor der Tür des Königs: Der König hat zwei Töchterlein gehabt; die ältere hat die jüngere ins Wasser gestoßen!' Der König spricht: 'Hoi wraka, tochtr, buəs hoschtù gətuən.'

Hier werden also Teile des Leichnams der Ertränkten zu Bestandteilen eines Musikinstrumentes verwendet; die Fassung zieht Mackensen zu seinem 'h-Kreis'; das Instrument ist freilich nicht eine Harfe, was das Charakteristische für diesen Kreis ist, sondern eine Geige. Die Sammlung von Štrekelj kennt keine slowenische Parallele; es gab jedoch einmal eine solche, wie ein Liedfragment bei (Joža Glonar,) Stare žalostne (v Ljubljani 1939) S. 45 zeigt: Hier sticht die ältere Schwester die jüngere, mit der sie wegen Vermögensangelegenheiten in Feindschaft geraten ist, ins Herz und wirft sie in einen See. Ein Fischer zieht den Leichnam heraus, fertigt aus den Händen einen Bogen, aus den Fingern Schräublein (Wirbel), aus den Haaren Saiten, und geht auf der Burg geigen (guosti). Als er beginnt, fängt die ältere Schwester zu weinen an. Damit hört das Lied auf.

Die entsprechende litauische Ballade finden wir in einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1933 in TD 3, 252f.[2]). Sie hat folgenden Inhalt: Am Meere lebte ein Fischer, der Töchter heranzog wie Rauten im Garten. Mit einer von ihnen verlobte sich ein junger Bursche. Die Schwestern gingen an den Meeresstrand spazieren; da stieß die ältere die jüngere vom Strand, so daß das Mädchen ins Meer schwamm. Fischer kamen mit seidenen Netzen und fingen sie; aus den

[1]) Bystroń bringt in 'Slavia occidentalis' (siehe oben) das Lied, in welchem die Schwiegertochter infolge der Drohungen der Schwiegermutter sich in einen Baum auf dem Felde verwandelt (siehe S. 170 unsere Anmerkung 3), in einen ursächlichen Zusammenhang mit unserem Liede.

[2]) Die Fassung in 'Vairas' Jg. 1937 Nr. 7—8 S. 350 habe ich nicht eingesehen. Vgl. Balys in 'Židinys' 28, 218.

Knochen machten sie eine Zither (kanklės), aus den Haaren Saiten. Ihre Stimme klang in die Ferne zum Hof des Schwiegervaters: 'Höre, Schwester, was die Zither sagt: Glück hast du keines; ich aber ruhe in Frieden.' — Man muß also annehmen, daß die ältere Schwester inzwischen den Bräutigam der Gemordeten geehelicht hat und zu den Schwiegereltern gezogen ist.

Auch hier wieder ist es bei der Überlieferungslage des deutschen Liedes ausgeschlossen, daß Litauen und Deutschland unmittelbar ausgetauscht hätten, zumal da auch Sagenfassungen verwandten Gepräges in Deutschland fehlen[1]). Ganz entsprechende Lieder finden sich aber im Norden: englisch siehe Child Nr. 10 und die Belege bei C. J. Sharp, English Folk Songs from the Southern Appalachians 1 (London 1932), 412 zu Nr. 5; dänisch (mit weiteren Hinweisen auf schwedische, norwegische, isländische und färöische Belege) bei Grundtvig, DgF Nr. 95; vgl. auch noch Knut Liestøl in Maal og Minne Jg. 1909 S. 37—51. In all diesen eng miteinander verwandten Liedern ist der Anlaß zum Mord ebenfalls der Neid, daß die jüngere Schwester einen Freier hat. In einigen (vor allem schwedischen) Fassungen sind es, wie im Litauischen, Fischer, die den Leichnam finden (im Englischen: ein Müller). Nach dänischen, norwegischen und färöischen (nicht aber den englischen) Varianten feiert die Mörderin Hochzeit mit dem Bräutigam der Ermordeten, was im Grunde ja auch die litauische Fassung voraussetzt (siehe oben).

So liegt die Annahme nahe, daß das litauische Lied durch skandinavische Fassungen angeregt wurde, die Fabel freilich im allgemeinen recht selbständig ausgestaltete. Übrigens haben auch die Russen das Lied aus Skandinavien, und zwar aus Schweden, bezogen (siehe Černyšev Nr. 334 und Anmerkung S. 471).

69. Schwester Giftmischerin.

Eine bis jetzt noch unveröffentlichte deutsche Ballade erzählt folgendes: Es sitzt Magdalena auf einem breiten Steine. Ein Herr hält um ihre Ehre an. Sie erwidert, sie könnte ihm wohl ihre Ehre geben, wenn nicht ihr Bruder wäre. Da rät der Herr, in Nachbars Garten eine giftige Schlange zu holen, sie in braunem Bier zu kochen und dem Bruder zu trinken zu geben. Als der Bruder den Saft trinkt, sinkt er vom Pferde, sie aber schreibt an ihren Geliebten: 'Hab' jetzt meinen Bruder vergiftet.' Nun lehnt jener ab: 'Hast du deinen Bruder vergiftet, kannst du auch mir Gift eingeben.' Sie weint: 'Jetzt kann ich betteln gehn.' — Das Lied steht in einem handschriftlichen Liederbuch aus Justemin in Pommern (A 160335). Eine ähnliche, aber fast ganz in Prosa aufgelöste Fassung besitzen wir ferner aus Dobrin bei Pr. Friedland (A 103561).

Der gleiche Stoff, aber in gesonderter Gestaltung, ist auch aus der Gottschee überliefert (A 109662).

Wie bei den beiden vorhergehenden Nummern finden sich also die spärlichen deutschen Belege entweder innerhalb einer deutschen Sprachinsel in slawischem Gebiet oder doch in der Nähe slawischen Sprachgebietes. Auf letzterem tritt diese Ballade ungemein häufig auf; sie läßt sich polnisch, wendisch, tschechisch, slowakisch, groß- und weißrussisch, ukrainisch, slowenisch, serbisch, kroatisch und bulgarisch nachweisen; dazu kommen noch albanische und rumänische Belege; Reflexe finden sich sogar bei den Mordwinen[2]). Bei der dereinstigen Veröffentlichung der Ballade in den 'Deutschen Volksliedern' werden die einzelnen Belege aufgezählt werden[3]); für hier möge es genügen, auf folgende Zusammenstellungen hinzuweisen: J. Št. Kubín, Kladské písničky (Praha [1925]) S. 190—201 (durch J. Horák); F. Kolessa, Народни пісні з галицької Лемківщини (у Львові 1929) S. 417 zu Nr. 559a; Sušil S. 156f. Nr. 168; HNP 5, 226ff. Nr. 141 mit Anm. S. 513ff.; Ethnographische Mitteilungen aus Ungarn 1 (1887), 206ff. und 285f.; Štrekelj Nr. 156—158; Child, Bemerkungen zu Nr. 12. Über weitere Zusammenhänge (Rosamundasage) siehe DgF 6, 169f.[4])

An litauischen Fassungen liegen mir vor: eine sehr ausführliche von 38 Zweizeilern bei Jušk. Nr. 199; Balys, Šimtas l. b. Nr. 30 = 'Židinys' 28, 222f.; Bartsch Nr. 123 (3 Fassungen); Peretc in Киевская старина 37 (1892), 466; Leskien-Brugman S. 127 Nr. 57.

---

[1]) Der angeblich alemannische Beleg D 2h bei Mackensen S. 167 ist als volkskundlicher Beleg zu streichen, denn es handelt sich hier um ein Gedicht Hoffmanns von Fallersleben.

[2]) Paasonen, Mordwinische Volksdichtung 1 (Helsinki 1938), 226ff. Nr. 57.

[3]) Das von mir ausgearbeitete, den ganzen Umkreis der Ballade durchmessende Manuskript liegt schon seit längerer Zeit druckfertig im Deutschen Volksliedarchiv.

[4]) Neuestens auch Heiske in: Angebinde John Meier zum 85. Geburtstag [1949].

Über die Gottscheer Fassung läßt sich rasch ins Reine kommen; sie ist ersichtlich eine ziemlich wörtliche Übertragung aus dem Südslawischen, worauf gleich der Anfang hindeutet: O nimm mi', nimm mi', *Knesei Jûre, o Knesei Jûre*!, in welchem ein slowenisches 'knez Jurij' = 'Fürst Georg' nachklingt und mit dem etwa Zeile 5 von Štrekelj Nr. 156 zu vergleichen ist: 'Uzmi mene, *Juri*, gospodínjo!' — Die deutschen Fassungen aus dem Osten stellen sich dagegen unzweideutig zu polnischen Varianten. So findet z. B. gleich der Eingang von A 103561: 'Auf dem schwarzen Acker da liegt ein Stein, Da ruhet Magdalena mein' eine fast wörtliche Entsprechung bei O. Kolberg, Pieśni ludu polskiego, Serya I (Warszawa 1857) Nr. 8a: 'Czarna rola biały kamień, podolanka siedzi na nim.' Auch der Rat, die Schlange in braunem Bier zu kochen, ist gerade polnischen Varianten eigen (vgl. z. B. ebda Nr. 8b Strophe 7: Uwarz potem węża w piwie). Was für die deutschen Fassungen gilt, gilt auch für die litauischen: auch sie haben ihre nächsten Verwandten in Polen. Wenn in der Fassung bei Bartsch Nr. 123a Str. 19 die Anrede sich findet: 'Schönes Fräulein aus Podolien', so stellt sich dem natürlich die in den polnischen Texten so oft genannte 'Podolanka' (vgl. oben) zur Seite. Sie heißt bei Leskien-Brugman und Jušk. 'Ulijana'; dieser Name der Heldin kommt zwar auch mährisch (Sušil Nr. 168) und slowakisch (Slov. spevy 3, 109 Nr. 309: 'Juliana') vor, ebenfalls jedoch auch polnisch, und zwar in Fassungen, die aus litauischem Staatsgebiet stammen (Wisła 2, 312). Wohl wird auch in litauischen Fassungen das Gift in Bier gekocht, jedoch stammt es nicht, wie solches fast in der gesamten Balladenüberlieferung berichtet wird, von einer Schlange (siehe oben), sondern von einem Kraut (Jušk.: Bilsenkraut [drignis]). Aber gerade auch für diese Umgestaltung lassen sich wieder polnische Belege beibringen, und ich stelle eine polnische und eine litauische Fassung für diesen Passus gegenüber:

Wojcicki, Pieśni ludu Biało-Chorobatów, Mazurów 1 (1836) S. 72:	Juškeviče Nr. 199:
Podolanka:	
A jakże go otruć mam,	Róda búčiau nutrótyti,
Kej żadnego żółtka nie znam?	Aš ne žinaú tokiú žolú.
Podoleniec:	
Idźże do ogródka zielenego	Nusiéjk
(ebda S. 74 und vielfach in polnischer Überlieferung:	
Idź do sadu wiśniowego)	i výkšniu sóda,...
Urwiéj ziółka czerwonego,	Tu suskìnki...
Uwarz potem ziółko w piwie,	Suvìrinki jûda pýva...
Niech się braciszek napije...	Dûki bróluj pývu gérti.

Solche Gegenüberstellungen lassen ahnen, daß hier die Übernahme von Volk zu Volk einst in engem textlichen Anschluß vor sich ging.

Die Fassung in 'Židinys' zeigt noch einen besonderen Zug: Als der Bruder trinkt, fällt ein Tropfen aufs Pferd; dieses sinkt darauf in die Knie, und der Reiter stürzt ab. Es erinnert dies an russische Varianten, nach denen ein Tropfen dem Pferd auf die Mähne fällt, die darob versengt wird (Černyšev Nr. 15 und Anm. S. 378); im übrigen stehen diese russischen Varianten den litauischen jedoch ziemlich fern, zu einem großen Teil kennen sie nicht einmal den Grund, weshalb die Schwester den Bruder vergiftet (vgl. Sobolevskij I Nr. 134—138).

An zwei Stellen ist also die beliebte slawische Ballade auch ins Deutsche gedrungen. Können wir dabei eine starke Ähnlichkeit zwischen pommerischen und litauischen Varianten feststellen, so beruht eine solche jedoch nicht auf unmittelbarem Austausch, sondern auf jeweils ziemlich getreuer Übernahme aus vermittelndem polnischem Gebiet.

70. Die böse Schwiegermutter.

In vielen Variationen ist in der europäischen Balladendichtung die Geschichte von der bösen Schwiegermutter gestaltet worden, die in Abwesenheit ihres Sohnes die ihr anvertraute Schwiegertochter peinigt oder zu Tode quält. Das deutsche Volkslied stellt zu diesem Thema zwei Lieder. Das eine stammt aus Siebenbürgen (Brandsch 1, 31f.) und erzählt folgendes: Vor Antritt einer Reise empfiehlt der Sohn seine junge Gattin der Obhut seiner Mutter; kaum ist er jedoch seines Weges gezogen, da sperrt die Mutter die junge Frau in den Keller und läßt sie dort verhungern. Als der Sohn heimkehrt, muß ihm die Mutter gestehen, daß seine Gattin gestorben ist. Er findet es bewahrheitet, als er durch einen Schlosser den Keller aufbrechen läßt. Zur Strafe läßt er die eigene Mutter durch ein Roß zu Tode schleifen. — Das

andere Lied ist ein weitausgesponnenes flämisches Telling (van Duyse Nr. 7); hier wird die Schwiegertochter in Abwesenheit des Mannes von der Schwiegermutter zwar nicht zu Tode gemartert, muß jedoch niedrige Magddienste tun; die Schwiegermutter wird später auf besänftigende Vermittlung der Schwiegertochter als Äbtissin in ein Kloster gesteckt. — Beide Ausformungen, in nur je einer Fassung überliefert, haben, vom deutschen Kulturraum aus gesehen, Randlage. W. Heiske hat den beiden verwandten Balladen in 'Volkskundliche Gaben' (1934) S. 49ff. eine Untersuchung gewidmet und dabei zugleich einen Überblick über die weite Verbreitung des Liedstoffes gegeben. Er konnte dabei feststellen, daß das siebenbürgische Lied sich an rumänische Liedfassungen des Stoffes anlehnt, die statt der vielfach üblichen Hirtenszene ebenfalls von der Kellerhaft erzählen; die rumänischen Fassungen hängen ihrerseits wieder mit anderen Balkanliedern (griechischen, albanesischen, kroatischen) zusammen; das flämische Telling dagegen zeigt sich nahe verwandt mit der Ausprägung, die der Stoff in dem französischen 'Porcheronne'-Liede (Doncieux Nr. 13) gefunden hat, wobei jedoch auch Einwirkungen der deutschen Südeli-Ballade (E.-B. Nr. 178) sich bemerkbar machen.

Dem gleichen Stoffkreis gehört nun auch ein litauisches Lied an, das in mehreren Varianten vorliegt. Zwei von ihnen hat Balys in seiner Balladenausgabe als Nr. 62 und 63 veröffentlicht; sie weichen stark voneinander ab, erzählen jedoch beide den Stoff mit äußerster Knappheit. Der Inhalt der vollständigeren Fassung 63 ist kurz folgender[1]): Die Mutter verheiratet den Sohn; der jungen Frau gibt sie Roggenbrot zu essen, süßen Tee zu trinken. Der Sohn zog in den Krieg, da gab sie der jungen Frau Brot aus Spreu zu essen, kaltes Wasser zu trinken. Sie schirrte das Roß an den Wagen und führte die junge Frau auf den Friedhof. Der Sohn kam vom Kriege zurück und fragte die Mutter: 'Wo ist meine Frau?' 'Sie ging in den Wald spazieren.' Der Sohn ging jagen, die Frau traf er nicht. Als er auf den Friedhof ging, stolperte das Pferd auf dem Wege; nun verstand er, wo seine junge Frau war — und weinte. 'Mutter, weshalb gabst du Spreubrot zu essen, kaltes Wasser zu trinken?' In 62 gibt die Mutter vor, die junge Frau sei beim Roggenmähen; dort findet er zwar andere Frauen, nicht aber die eigene — womit das Lied schließt (Abdruck mit Melodie auch TD 5, 232f. Nr. 314). Der Abschluß des Liedes ist am besten bei Jušk. Nr. 103. Hier erfährt der Sohn von der Mutter, daß seine Gattin in der Kirche im neuen Sarge liege. Da will er der Mutter den Kopf abhauen, doch wehrt es der Vater: 'Du hast nur eine Mutter, an Gattinnen aber ist die Welt für dich voll.' Jušk. 103 sehr nahe steht Jušk. 1220.

Der Anfang des litauischen Liedes ist in einigen Zügen gleichlautend mit der zum selben Stoffkreis gehörigen russischen Byline Мать князя Михайла губитъ его жену (Verzeichnis der ausgedehnten Überlieferung bei A. M. Астахова, Былины севера I [Москва 1938] S. 618f.): Auch hier muß der junge Ehemann in den Krieg ziehen; er empfiehlt seine Gemahlin der Mutter mit der Bitte, sie mit Zuckerwerk zu nähren, mit süßem Met zu tränken u. ä.; die Mutter aber nährt die junge Frau mit faulem Zwieback, tränkt sie mit Sumpfwasser u. ä. Im weiteren Verlauf zeigt die Byline aber doch eigenen Zuschnitt: die Schwiegermutter lockt die Schwiegertochter ins Dampfbad, wälzt ihr dort einen glühenden Stein auf den Unterleib und tötet nicht nur sie, sondern auch das Kind, das jene erwartete. Dann läßt sie beide Leichen in einen Baumklotz bergen, den sie ins Meer wirft. Der rückkehrende Sohn erfährt durch die Dienerschaft, was vorgefallen, läßt Fischer ihre Netze nach dem Klotz auswerfen und gibt den Geist auf, als er seine Frau tot vor sich liegen sieht. Die Mutter aber bereut, an drei Seelen schuldig geworden zu sein (vgl. auch die Inhaltsangabe und Gruppierung von 31 Varianten bei А. Д. Григорьев, Архангельскія былины I [Москва 1904], S. 702ff.[2]). Näher kommen wir jedoch dem litauischen Liede mit einer ukrainischen Gestaltung des Stoffes. Eine Inhaltsangabe des Liedes bei Golovackij 1, 75ff. Nr. 31 (= Wacław z Oleska 399) möge dies erweisen: Als Ivaseńko auf sieben Jahre in den Krieg reiten muß, überläßt er seine Maruseńka der Mutter und bittet sie: bade sie in Milch, bette sie auf Daunen, tränke sie mit Met und Wein. Die Mutter kehrt sich aber nicht daran, behandelt die Schwiegertochter aufs übelste und tränkt sie mit Wermut. Maruseńka gebiert ein Kind und stirbt am Morgen danach. In aller Stille wird sie begraben. Als Ivaseńko aus dem Kriege zurückkommt, heißt er, an seinem Hofe angekommen, Maruseńka heraustreten; heraus kommt jedoch seine jüngste

[1]) Eine leicht abweichende Niederschrift nach demselben Sänger, wenig früher genommen, steht in 'Židinys' 28, 397.

[2]) Das bei Černyšev S. 452 zu Nr. 244 zitierte Werk von Ždanov: Русскій былевой эпос (1895), das auf S. 524—528 die besagte Byline behandelt und auf S. 529 bis 531 slawische Parallelen aufzählt, blieb unzugänglich.

Schwägerin. Er tritt ins Haus und fragt die Mutter, wo Maruseńka sei. Die Mutter gibt vor, Maruseńka sei in der Kammer mit Nähen beschäftigt. Ivaseńko findet sie dort nicht und wird ebenso vergeblich in den Garten und aufs Feld gesandt; erst dann erfährt er, daß seine Gattin im Grabe liegt. Er begibt sich nach diesem und fragt Maruseńka, ob er wieder heiraten oder Witwer bleiben solle. Er erhält Antwort aus dem Grab: 'Ich will dir nicht wehren; aber deine Mutter ist eine Hexe, sie wird auch jene behexen.' — Weitere Fassungen des Liedes finden sich ebda Nr. 30; sehr nahe verwandt mit diesem ist Żegota Pauli, Pieśni ludu ruskiego w Galicyi (Lwów 1840) S. 13f. Nr. 10. S. außerdem Іван Колесса, Галицькоруські народні пісні з мелодиями (у Львові 1902), S. 298f. Nr. 8; Romanov 1, 375 Nr. 112. Knapper und zerrüttet: Kolberg, Pokucie 2, 35 Nr. 41 mit weiteren Belegen, die sich zum Teil jedoch auch auf die Ballade vom 'Liebchen im Grabe' (vgl. unten Nr. 76) infolge einiger gleicher Nebenmotive erstrecken.

Dieses ukrainische Lied hat einen längeren Gleichlauf mit dem litauischen: Der Zug in den Krieg und der Wechsel in der Behandlung der jungen Frau ist auf ähnliche Weise geschildert; in beiden Liedern wird die junge Frau auf dem Kirchhof begraben, wobei das ukrainische Lied noch zur Klärung des litauischen Textes verhilft, in welchem das Begräbnis recht unvermittelt und ohne genügende Motivierung eintritt. Beide Lieder berichten vom Fehlsenden durch die Mutter und vom Ritt des Sohnes nach dem Friedhof. Nur der Schluß ist verschieden gestaltet.

Die beiden deutschen und das litauische Lied sind zwar Angehörige ein und derselben Liedsippe, haben sich jedoch nicht irgendwie unmittelbar beeinflußt: die deutschen Lieder haben ihre nächsten Beziehungen zu balkanischen bzw. französischen Gestaltungen des Liedthemas, das litauische zu ukrainisch-polnischen.

71. Die Rabenmutter (E.-B. Nr. 212).

Bei Nesselmann lesen wir unter der Angabe 'Aus dem Slawischen' S. 322f. (Nr. 380) eine Ballade folgenden Inhalts: Als ein Mädchen Flachs auf dem Acker rauft, kommt ein Knabe auf schwarzbraunem Roß angeritten. Er spricht sie als Mutter dreier Kinder an, worauf das Mädchen ihn fragt, woran er sie erkenne, und ihm zuruft: 'Hebe dich weg, Satan!' Er heißt das Mädchen auf sein Roß steigen, um zum Richter zu reiten. Dort klagt er sie an: Drei Kinder hat sie gemordet, eins im Feuer verbrannt, das zweite den Schweinen vorgeworfen, das dritte unterm Grenzrain vergraben. Sie wird an eine Fichte gebunden; der Baum beginnt zu lodern. 'Ruft meine Mutter her, damit sie meine Not sehe; ich habe eine Schwester, mögen sie ihr nicht den Willen lassen!' — Auch Bartsch hat das Lied drei Jahre nach Erscheinen der Nesselmannschen Ausgabe in fast identischer Form aufgezeichnet und in seinen Dainų balsai 1, 169 unter Nr. 122 veröffentlicht. Zwei weitere Fassungen stehen bei Kalvaitis unter Nr. 52 und 53; sie sind etwas knapper und bringen keine weiteren bemerkenswerten Züge.

Diesem litauischen Liede ist aus dem Deutschen die unter dem Titel 'Die Rabenmutter' bekannte Ballade (E.-B. Nr. 212)[1]) an die Seite zu stellen. Ihr Inhalt ist folgender: Ein Schäfer hört ein kleines Kindlein schreien; es ist im hohlen Baum versteckt. Er nimmt es mit und trägt es ins Hochzeitshaus, wo das Kind die Braut als seine Mutter begrüßt. Es wirft ihr vor, sie habe drei Söhne unterm grünen Kranz gezeugt und alle drei, darunter auch es selbst, auf diese und jene Weise aus dem Wege geschafft. Die Braut sagt: 'Wenn ich deine Mutter sein sollte, so möge der Satan kommen und mir den grünen Kranz nehmen.' Dieser stellt sich alsbald ein, fliegt mit ihr zum Fenster hinaus und zerreißt sie.

Trotzdem an der Identität der beiden Lieder nicht gezweifelt werden kann, bestehen doch sehr starke Unterschiede. Der hervorstechendste ist, daß nach der deutschen, mit einer Hirtenszene beginnenden Darstellung die Braut, durch ihr eigenes Kind angeklagt, erst dann in die Gewalt des Teufels gerät, als sie durch eine lügnerische Selbstverfluchung diesen herbeiruft, während nach dem litauischen Liede der Satan gleich zu Beginn dem schuldigen Mädchen naht und dieses vor den Richter schleppt.

Außer in Deutschland und in Litauen ist das Lied auch noch bei anderen Völkern verbreitet. An die deutsche Form mit einleitender Hirtenszene und Beschuldigung durch eins der Kinder schließen sich an: eine von Kroaten in Ungarn gesungene Fassung (Kurelac, Jačke Nr. 451); ferner die gesamte slowenische (Štrekelj Nr. 171—181; [J. Glonar,] Žalostne S. 125ff.) und wendische Überlieferung (Haupt-Schmaler 1/292; Časopis maćicy

[1]) Siehe ferner Lutz Mackensen: Die Ballade von der Rabenmutter. Versuch einer Textanalyse. Oberdeutsche Zeitschr. f. Vkde 5 (1931), 28—46.

serbskeje 46, 90 Nr. 19 + S. 134 Nr. 19). — Eigene Ausgestaltung des Stoffes treffen wir in englischem Gebiet an (Child Nr. 20; Sharp, Appalachians Nr. 10 mit weiteren Belegen 1, 413) und — in ähnlicher Ausführung — auf dänischem (DgF Nr. 529).

Auf die litauische Form stoßen wir bei den Westslawen: sie tritt in diesem Gebiet mährisch (Sušil S. 34 Nr. 20 Var. 55), tschechisch (Holas 2, 5f. Nr. 1) und polnisch auf (Kolberg, Lud 4, 52f. Nr. 220f., 6, 203 Nr. 387 [Kontamination]; 12, 308f. Nr. 612; 17, 9f.; ders., Mazowsze 2, 160f. Nr. 352—354; 4, 364—367 Nr. 434ff. je mit weiteren Hinweisen; vgl. auch die Angaben bei Kolberg, Pieśni ludu lit. S. (19) Anm. 1. Dazu kommen aber auch noch ukrainische [Golovackij 1, 210f. Nr. 36f., 2, 727 Nr. 13 und 3/1, 225 Nr. 95] und weißrussische Varianten [Šejn, Mat. 1, 1, 429 Nr. 528]). Die ganze Anlage des westslawischen Liedes erinnert stark an das in diesem Gebiet recht beliebte Lied von der Sonntagsentheiligung, nach welchem der Teufel ein Mädchen, das unter der heiligen Messe Blumenkränze flicht, vom Garten weg auf sein Pferd nimmt und es zur Hölle entführt, wo ihr feuriger Wein kredenzt wird; offenbar hat dieses Lied, das auch stark auf den deutschen Liederschatz einwirkte[1]), das Lied von der Rabenmutter nachhaltig beeinflußt und es ganz in seine Richtung gedrängt[2]). Auffällig an der litauischen Fassung ist, daß die Strafe an der Sünderin nicht in der Hölle vollzogen wird, sondern im Wald an einer brennenden Fichte, von der allerdings nach echt höllischer Weise Schwefel träufelt. Gleichen Strafvollzug durch Binden an eine Fichte und Anzünden derselben kennt auch das litauische Lied von der Gattenmörderin (Balys, Šimtas l. b. Nr. 60 und 61). Die Fichte tritt jedoch auch in polnischen Fassungen der 'Rabenmutter' auf, z. B. Kolberg, Mazowsze 2 Nr. 352, obgleich sie hier wenig am Platze ist, da das Mädchen nach ihr in Übereinstimmung mit den tschechischen Belegen zur Bestrafung ausdrücklich nach der Hölle geschleppt wird. Doch vgl. Kolberg a. a. O.:

	Kalvaitis Nr. 52:
W boru	(Veskit mergą) į girę,
sosna stojała,	(Riškit jęję prie) pušies.
	(Kad ta pušis pradės,)
smola z sosny kapała.	Tai smala ant jos varvės.

Auch sonst zeigen sich noch auffallend enge Berührungen zwischen dem litauischen und dem polnischen Liede; so in der Frage des Teufels an das Mädchen, woran sie ihn erkannt habe:

Kolberg:	Kalvaitis:
Po czém żeś mnie poznała,	'Ant ko manę ženklini,
żeś mnie takim nazwała?	Kad šėtonu vadini?'
Po koniku po wronym,	'Ant palvojo žirgelio,
i po siodle smolonem...[3])	Ant prastojo balnelio!...

ferner in dem Zuge, daß das Mädchen 2 (3) Kinder umgebracht hat und an das 3. (4.) denkt (Dwoje dzieci straciła, a o trzecim *myślała* = Tris vaikus aš nužudžiau, ant ketvirto *mislyjau*).

Die Litauer müssen demnach die Ballade in jener Kontaminationsform kennengelernt haben, die sie im westslawischen Raum angenommen hatte. Der Weg wird über Polen gegangen sein; doch haben die Litauer, in deren Liederschatz das Legendenhafte eine äußerst geringe Rolle spielt, das Lied unter Ersatz von legendären Zügen durch solche heimischen Charakters stark umgebildet, wobei diese Umbildung ihrerseits wieder auf polnische Gestaltungen zurückwirkte.

Weit verbreitet in der europäischen Balladenliteratur ist das Thema, daß ein Jüngling in der Ferne Nachricht erhält von der schweren Erkrankung seiner Geliebten, daß er daraufhin herbeieilt und sie in den letzten Zügen oder bereits ver-

---

[1]) Deutsche Fassung des Liedes aus dem Kuhländchen bei Meinert S. 213f.; Abgabe von Motiven an böhmische Fassungen der 'Entführten Graserin' (DVlder Nr. 45; siehe Bd. 2, 151, Anm. 5); ferner an ostmärkische Fassungen der 'Pfaffenkellerin', siehe z. B. John Meier, Balladen, Zweiter Teil, Leipzig 1936, S. 229 Nr. 90 D. — Zu der Höllenszene vgl. aber auch E.-B. 2071.

[2]) In den Variantenzusammenstellungen werden beide Lieder daher öfters nicht unterschieden (z. B. bei Holas).

[3]) Entsprechend freilich auch weißrussisch (Šejn a. a. O.).

schieden antrifft. Da den Liedern sehr oft bezeichnende Züge fehlen und sie öfters mehr lyrisch als episch gehalten sind, läßt sich nicht immer leicht bestimmen, in welchen Fällen und inwieweit wir mit Wanderungen und Übernahme eines bestimmten Liedes zu rechnen haben, oder inwieweit selbständige Entwicklungen eines beliebten, menschlich so naheliegenden Vorwurfes vorliegen. Auch der Umstand, daß nicht nur im Deutchen, sondern auch anderwärts derartige Lieder in mehreren Ausprägungen nebeneinander herlaufen und es dabei leicht zum Austausch von Einzelmotiven kommen kann, erschwert die Möglichkeit klarer Entscheidungen.

72. Der treue Knabe (E.-B. Nr. 93a—e).

In DVlder Bd. 3 wurde S. 29—37 anläßlich der Behandlung einer Reihe von Liedern besagten Themas ein Gesamtüberblick über ihr Vorkommen im europäischen Raum gegeben und dabei S. 37 unter Heranziehung von Nesselmann Nr. 372f. und Bartsch Nr. 88 und 274f. hervorgehoben, daß auch Litauen mit einem einschlägigen Liede vertreten ist. Mit ihm wurde der deutsche Leser bereits durch Herder vertraut gemacht (siehe Herders Volkslieder, hrsg. von Carl Redlich, Berlin 1885, S. 15f. = 1/1 Nr. 3), und auch Rhesa brachte das Lied in seiner Sammlung. In Biržiškas Neuausgabe sind zu Nr. 79 (= Nesselmann Nr. 372) eine große Anzahl weiterer Varianten des Liedes namhaft gemacht, die ich nicht alle einsehen konnte. Ich werde im folgenden die mir zugänglichen aufführen und damit zum Teil Biržiškas Angaben ergänzen: Balys, Šimtas l. b. Nr. 77—79; siehe dazu 'Židinys' 28, 380 unter Nr. 21 und AE S. 84f. Nr. 21; Geitler, Litauische Studien (Prag 1875), S. 35f. Nr. 20; TD 3, 73 Nr. 452; S. 75f. Nr. 459; 4, 28 Nr. 70, Mittelteil; 5, 94f. Nr. 125; 7, 70 Nr. 127; 7, 71 Nr. 128; Leskien-Brugman S. 48 Nr. 80; S. 60f. Nr. 107; S. 61f. Nr. 109; S. 122 Nr. 48; S. 147f. Nr. 94; Bezzenberger, Litauische Forschungen (Göttingen 1882), S. 8 Nr. 11; MllG 4, 337 Nr. 8 und 409f. Nr. 16; Jušk. Nr. 134, 740, 1009, 1213, 1216, 1479; Niemi-Sab. Nr. 1182, 1183; Kalvaitis Nr. 129—132, 134; C. Cappeller, Kaip senëji Lëtuvininkai gyveno (Heidelberg 1904) S. 22, mit Mel. S. 74 (Übertragung ins Deutsche s. MllG. 5, 566f.).

Trotz mancherlei Abweichungen und verschiedenerlei Ausschmückungen erweisen sich alle diese Lieder im Kerne doch als eng zusammengehörig. Der Knabe — meist von der Schwiegermutter beim Betreten des Hofes von der schweren Krankheit seiner Geliebten unterrichtet (vgl. 'Wiedersehen an der Bahre', DVlder Nr. 56), bei Niemi-Sab. 1183 jedoch im Wald durch den Kuckuck davon benachrichtigt — eilt an das Lager seines Liebchens, trifft sie noch am Leben (MllG. 4, 410 holt er aus Warschau den Arzt, der jedoch zu spät kommt); es entspinnt sich Rede und Gegenrede, in der das dem Tode sich nahe fühlende Mädchen äußert, sie werde nicht die Seine sein (tavo nebūsiu; bei Jušk. 1213 streift er ihr den Ring ab, und das Mädchen bedauert, daß die Mutter sie nicht in den tiefen See geworfen habe). Vielfach spricht nun der Bursche davon, welch kostbaren Sarg aus Gold oder Diamanten er ihr werde machen lassen mit einem verglasten Fenster (Leskien-Brugman S. 62: 'damit man die grünen Bändelein meines Mägdleins sehen kann, auf dem Haupte das Kränzlein'); er werde ihren Sarg in die Kirche (Leskien-Brugman S. 148: Warschaus) geleiten, dort würden die Orgeln brausen und die Priester singen (die 45 [!]strophige Fassung Jušk. 1216 fügt hinzu, daß er sich ein Trauergewand kaufen werde, 9 Tage sein Roß nicht füttern und selbst nicht essen werde). In einigen Varianten glaubt freilich das Mädchen seinen Beteuerungen nicht und äußert, er werde sich bald eine andere suchen.

In DVlder 3, 37 wurde darauf hingewiesen, daß das Lied, schwer greifbar, etwa dem 'Treuen Knaben' (E.-B. Nr. 93a—e) am nächsten stehe. Es sei hier noch betont, daß nach Biržiška 1, 144 das litauische Lied am meisten in Kleinlitauen verbreitet ist und daß ferner bei ihm die für litauische Lieder sonst so reichlich fließenden west- oder auch ostslawischen Parallelen versagen. Beides könnte dafür sprechen, daß es durch eine deutsche Vorlage angeregt worden ist. Doch wäre ein solcher Umstand, auch wenn er zutreffen sollte, im Grunde bedeutungslos im Hinblick darauf, daß die litauische Gestaltung so viel Züge echt litauischer Volksdichtung zeigt, daß es, wenn auch fremden Ursprungs, für durchaus nationalisiert gelten kann.

Daß die freie Umdichtung, die Chamisso von Rhesas Texte verfertigte, volkläufig wurde (A 14992I), wurde ebenfalls DVlder 3, 37 bereits berichtet.

73. Wiedersehen an der Bahre (DVlder Nr. 56).

Das Litauische kennt aber noch ein weiteres Lied des genannten Themas, dessen Inhalt nach der Fassung in MllG. 5, 188f. Nr. XIV wiedergegeben sei:

Jasius heiratete die junge Kasele, ein Mädchen von 15 Jahren. Er reitet zum Heere und läßt Kasele krank zurück. Deren Mutter schickt ihm einen Brief ins Feld. Jasius reitet 100 Meilen in der Nacht heimwärts. Er begrüßt die Schwiegermutter: 'Lebt meine Kasytėlė noch?' 'Noch ist sie im Hause, aber tot und aufgebahrt.' Jaselaitis steht zur Seite und weint. 'Weine nicht, lieber Schwiegersohn, ein anderes solches Mädchen wirst du für dich finden.' 'Wenn auch ein so schönes, doch kein so kluges. Lebt wohl, Mütterchen, ein Franzosenmädel werd' ich mir erwählen.' — In einer Var. des Liedes ebda 5, 278 Nr. 88 begibt sich das 'Brüderchen' nach Wilna und trifft bei der Rückkehr das Mädchen auf der Bahre. Es leuchten Kerzen zu ihrer Seite, ein goldenes Kreuz auf ihrem Herzen. Er trifft Anordnungen, sie zum hohen Hügel zu fahren[1]). Der Zug mit den brennenden Kerzen und dem goldenen Kreuz kommt noch in einer Anzahl weiterer Varianten vor: bei Jušk. 843, 1212, 1228, 1233; MllG. 5, 278 und Kalv. 533. Bei Jušk. 1224 ist die Leiche mit grünen Rauten besteckt. Gelegentlich schildern Varianten am Ende das Begräbnis. In der durch Bezzenberger in MllG. 3, 536 mitgeteilten, von einem Polen gesungenen Variante hat der aus der Ukraine (isz Chráyno) heimkehrende Bräutigam einen merkwürdigen Traum von seiner Reginėle; er berät mit der Schwiegermutter das Begräbnis. Bei Jušk. 1209 wird berichtet, daß der Bursche das Mädchen mit 7 Jahren geheiratet hatte. — Siehe auch noch Jušk. 586. Rhesa 147 (Nesselmanns Abdruck unter Nr. 373 ist Konstruktion und hat auszuscheiden) bringt im großen und ganzen die Motivkette des unter der vorangegangenen Nummer behandelten Liedes; von dem Mädchen heißt es jedoch, als der Knabe sie begrüßt und bittet, sie möge ihm die Hände reichen: Nicht schlägt ihr Herz, nicht gab sie die weißen Hände; erbleicht das Antlitz, noch sprach sie zu mir ein Wörtlein. — Der Knabe trifft das Mädchen also bereits tot an.

Im Gegensatz zu den unter Nr. 72 genannten Liedvarianten handelt es sich hier also tatsächlich um ein 'Wiedersehen an der Bahre' (DVlder 56), und die Zeilen letzteren Liedes: 'Und als er in die Kammer nein kam, zwei Kerzen täten scheinen' könnten sich in der oben zitierten litauischen Stelle (žiba žvakeles pri jos šalalas) widerspiegeln. Andererseits findet sich die Benachrichtigung durch einen Brief der Schwiegermutter deutsch in dem ebenfalls zu unserem Kreise gehörigen Liede 'Zwei liebten sich aus reinem Sinn' (E.-B. Nr. 93h), und die obengenannten Trostworte der Schwiegermutter, der Schwiegersohn würde ein anderes Mädchen finden, klingen an eine Stelle des 'Treuen Knaben' (hier als Dialog zwischen sterbender Geliebten und Bursche) an: 'Ach schönster Schatz, wein' nicht so sehr, es gibt noch andre Mägdlein mehr!' 'Ja freilich gibt es Mägdlein mehr, aber deinesgleichen keine mehr' (E.-B. Nr. 93e)[2]). Man darf jedoch solche Übereinstimmungen nicht pressen, sie können sich unabhängig voneinander aus der Situation ergeben. Mehr zu denken gibt, daß in einigen Varianten die typischen Namen des polnischen Volksliedes für Bursche und Mädchen auftreten (Jaś = Hans; Kasia = Käthchen), eine Erscheinung, die sich allerdings ziemlich häufig im litauischen Volkslied beobachten läßt.[3])

74. Die Todesbraut (DVlder Nr. 49).

Themaverwandt mit den beiden vorausgehenden Liedern ist auch die Ballade bei Balys, Šimtas l. b. Nr. 74. Sie hat folgenden Inhalt: Sattle mir das Roß, ich muß zu meinem jungen Mädchen reiten! Als ich durch den Wald ritt, zwitscherten die Vögel, als ich heimgeritten war, legte ich mich aufs Bett. Ich träumte; mein Herz zitterte. Rasch erhob ich mich, setzte mich aufs Pferd. Als ich in den Hof ritt, war der ganze Hof sehr traurig. Ich trat in die Kammer, das Mädchen lag auf dem Totenbrett, die Arme herabhängend, die Augen geschlossen.

Andere Fassungen (vgl. 'Židinys' 28, 380f. Nr. 22 und AE S. 85f. Nr. 23) bringen noch weitere, bezeichnende Züge. So wird in TD 4, 152 Nr. 385 der Traum geschildert: Es flog eine schwarze Krähe daher mit weißen Perlen geschmückt und mit einem Trauergewande bekleidet (siehe auch TD 5, 131f. Nr. 173). Vom Schwiegervater wird der Jüngling zuerst auf den Spei-

---

[1]) Vgl. auch noch 'Židinys' 28, 398 unter dem Nachtrag zu Nr. 15 den Verweis au LTA 1732 (1).

[2]) Doch vgl. auch Erk-Böhme Nr. 49b Str. 11f.

[3]) Das Motiv 'Wiedersehen an der Bahre' findet sich auch in dem ostslavischen, im übrigen aber sehr selbständigen Liede bei Radčenko S. 174f. Nr. 107.

cher geschickt, wo das Mädchen Leinwand schneide, dann in den Garten, wo es Rauten pflücke. Dann erst sendet der Schwiegervater seinen Schwiegersohn nach der Kirche, wo das Mädchen aufgebahrt liegt.

In TD 4, 153f. Nr. 387 übernachtet der Schwiegersohn bei der Schwiegermutter und träumt dort, daß der Goldring in Stücke gebrochen sei. Als er nun auf Anraten stracks nach Hause reitet, rauscht der Wald nicht, singen die Vögel nicht; im Stall wiehern die Rosse nicht; im Vorraum wird ein neuer Sarg gehobelt. Die Gattin liegt tot; zu Füßen weinen die Kinder. Diese Fassung hat noch einen Anhang, der schildert, wie die Stiefmutter, die der Vater den Kindern ins Haus führt, diesen nach dem Leben trachtet[1]).

Ich möchte dieses ebenfalls nicht leicht greifbare Lied zur Ballade von der 'Todesbraut' stellen, die ich in den DVldern unter Nr. 49 behandelt habe. Das Kernmotiv dieses Liedes, wie es noch in dessen Heimat Griechenland erhalten ist (die Braut stirbt, weil sie in frevler Überhebung glaubt, der Tod könne ihr nichts anhaben, worauf dieser sie mit seinem Pfeile trifft), fehlt freilich den litauischen Varianten; doch konnte schon in den 'DVldern' geschildert werden, wie dieses Kernmotiv außerhalb seiner Heimat Griechenland, wo es nicht mehr verstanden wird, sich verflüchtigt. So fehlt es z. B. auch den südslawischen Varianten (siehe DVlder 2, 229f.), die mehrfach nicht einmal einen Grund für die Erkrankung der Braut angeben. Die an gleicher Stelle S. 230 als Fassung 17 genannte bulgarische Variante setzt wie das litauische Lied mit dem beunruhigenden Traum des Bräutigams ein und entwickelt sich im übrigen ganz gleichlautend mit diesem: der Bräutigam reitet sofort zu seiner Braut, wird nach Ankunft von der Schwiegermutter nach der Schlafkammer des Mädchens gesandt, wo dieses angeblich mit seiner Aussteuer beschäftigt sei, findet sie dort jedoch als Leiche. Das in TD 4, 152 auftretende Motiv vom mehrfachen Fehlsenden des Bräutigams[2]) ist gerade auch in der 'Todesbraut' beliebt und findet sich in den zugehörigen deutschen Fassungen und in einer Anzahl griechischer.

Wir werden wohl annehmen dürfen, daß die in Deutschland nur spärlich und nur im Süden und Südosten überlieferte Ballade ihren Weg von Griechenland nach Litauen über slawisches Gebiet zurückgelegt hat.

75. Die elfjährige Markgräfin (DVlder Nr. 53).

Waren die Beziehungen der unter den drei vorhergehenden Nummern behandelten litauischen Lieder nicht eindeutig zu fassen, so liegen sie ohne weiteres klar bei der von Balys mit Nr. 74 (s. oben Nr. 74) unter ein und derselben Überschrift gestellten Ballade Nr. 75. Diese erzählt: Es ritt ein Herr zum Jagen aus. Er ließ die Hunde los, hieß sie den Hasen fangen. Sie fingen den Hasen nicht, die dunkle Nacht brach herein. Er legte sich nieder bei der Schwiegermutter und träumte einen merkwürdigen Traum: Ein Sohn wird geboren, die Gattin stirbt. Er befiehlt anzuschirren und rasch nach Hause zu fahren. Die Wiese grünt nicht, die Apfelbäume blühen nicht, im Hofe krähen die Hähne nicht. Er tritt in die Hütte, das Gesinde ist traurig. Im neuen Sarge ruht die Gattin, an ihrer Seite die goldene Wiege mit dem Sohne. 'Wärest du doch, Söhnchen, nicht geboren, so würde meine Kameradin noch leben.' 'Schilt mich nicht, Vater: was dir Kameradin, ist mir Mutter. Wer wird mich tragen auf sanften Armen, wer wird zu mir reden mit zärtlichen Worten?'

Die Variante TD 5, 3 Nr. 5 weiß einen symbolischen Traum zu berichten: zur Rechten flog ein Kuckuck, zur Linken ein grauer Falke. Bei Jušk. Nr. 844 zieht Jasius nicht auf die Jagd, sondern in den Krieg. Auch hier kommt es zu Vorwürfen des Vaters gegen den Sohn: 'Wärest du lieber nicht geboren, als daß du Kasiule ums Leben gebracht hättest!' Bei Jušk. 1211 spricht am Ende der Sohn noch zum Vater: 'Meine Mutter wirst du begraben, dir aber ein Mädchen antrauen.'

Dieses litauische Lied ist eine Variante zu einer sehr verbreiteten ostslawischen Ballade, die wir in den 'Deutschen Volksliedern' 2, 288 anläßlich der Ballade von der elfjährigen Markgräfin (Nr. 53) anführen mußten, zwar nicht als unmittelbare Parallele zu dem deutschen

[1]) In manchen Punkten findet sich hier Übereinstimmung mit Černyšev Nr. 219 und Radčenko S. 132f. Nr. 21.

[2]) Wir mußten hinsichtlich des Litauischen schon bei Nr. 70 darauf verweisen; ferner bringen es Fassungen des Liedes von der Gattenmörderin (Balys, Šimtas l. b. Nr. 60f.; TD 5, 160f. Nr. 221; weißrussisch s. bei Šejn, Mat. 1, 1, 437ff. Nr. 537—539; Radčenko S. 47 Nr. 23; ukrainisch: Čubinskij 5, 839ff. Nr. 410; mährisch vgl. Bartoš (1889) S. 9 Nr. 12; Sušil Nr. 98; tschechisch: Erben S. 486 Nr. 21. Vgl. auch Černyšev Nr. 211); vgl. auch das Lied Jušk. Nr. 1235, wo die Mutter ihre gestorbene Tochter überall sucht.

Liede, wohl aber als eine Ballade mit ähnlicher Motivverkettung und bemerkenswerten Beziehungen zu verwandten skandinavischen Liedern. Den an besagtem Orte unter der Sigle ||A|| aufgezählten russischen und ukrainischen Belegen sind noch beizufügen: Černyšev Nr. 243 und Sobolevskij Bd. 1 Nr. 263—273, ferner die weißrussischen Varianten bei Šejn, Mat. 1, 1, 364 Nr. 439; Rosenfel'd S. 8 Nr. 8; Romanov 1, 2f. Nr. 5. Eine Inhaltsangabe des Liedes findet sich in DVlder 2, 292f., aus der ersichtlich ist, wie nahe das litauische Lied dem ostslawischen steht. Diese nahe Verwandtschaft zeigt sich z. B. an dem Traum[1]):

TD 5, 3:	Černyšev Nr. 243:
Po tiesiai rankai gegutė skrido,	Из-под правою под рученькн Ясен сокол вылетал,
Po kairiai rankai pilkas sakalas.	Из-под левою, из-под белою — Сера утица.

oder auch an dem Vorwurf, wie ihn der Vater bei Jušk. Nr. 844 (siehe oben) dem Neugeborenen macht, womit etwa Čubinskij Nr. 357 Б verglichen werden kann:

'Бодай же ти, дитя моє, а само пропало,
Якъ ти мою Марусеньку на той світъ загнало'.

Das litauische Lied hat freilich auch wieder seine Besonderheiten, so wenn dem Herrn der Traum unter dem Dache seiner Mutter oder Schwiegermutter widerfährt, und nicht im Zelt unter freiem Himmel.

Ždanov, der über das Lied in Русский билевой эпос S. 531—535 handelt, nimmt an, daß der Stoff aus dem Westen unter Vermittlung westslawischer Stämme einwanderte und in Rußland in der Richtung von Süden nach Norden sich verbreitete. Ebenso kommt M. Dragomanov in seiner Abhandlung 'Бідгук лицарської поезії в руських народніх піснях (= Розвідки I, 66—87) zu dem Ergebnis, daß der Stoff aus dem Westen gekommen sei, wobei die Ukraine die Rolle des Kulturvermittlers zwischen Südwesteuropa und dem nordöstlichen Rußland gespielt habe (siehe F. Kolessa, Українська усна словесність [Львів 1938] S. 610f.). Keine der beiden Abhandlungen, die wohl auch Belegzusammenstellungen bringen, konnte ich zu meinem Bedauern einsehen.

Mag so das litauische Lied letzten Endes auf einem westeuropäischen Wanderstoff beruhen, demselben, der auch Anlaß zu der deutschen Ballade von der 'Elfjährigen Markgräfin gab, so bestehen jedoch zu letzterer keine unmittelbaren Beziehungen, wohl aber zu großrussischen und ukrainischen Ausformungen desselben Grundthemas.

76. Herzlieb im Grabe (E.-B. Nr. 201).

Balys bringt in Šimtas liaudies baladžų unter Nr. 84 ein, wie es scheint, in Litauen nur selten überliefertes Lied, das folgenden weitverbreiteten Vorwurf behandelt: Als der Bursche nach längerer Abwesenheit heimkehrt, erfährt er, daß sein Mädchen im Grabe ruht. Er begibt sich nach diesem und hält mit seiner toten Geliebten Zwiesprache. Das litauische Lied führt diesen Stoff folgendermaßen aus:

Das Herz des jungen Burschen zerspringt wegen des Mädchens, das er liebte und im Herzen trug. Ich werde ein noch undressiertes Pferd nehmen, es in den Kirschengarten führen, es an eine Platane binden, selbst aber werde ich zum Grabhügel gehen und das Mädchen wecken: 'Wehe, Nordwind, birst, o Erde, sprich Mädchen!' Es wehte der Wind, die Erde barst und es sprach das junge Mädchen: 'Weiche zurück, ich bin nicht mehr deine Gefährtin! Es drücken die harten Bretter, gelber Sand rieselt in die Augen.'

Im Deutschen tritt der Stoff in folgender Gestalt auf: Ein Jüngling nimmt Abschied von seinem Schätzlein und verspricht Rückkehr bis auf den anderen Sommer. Als er wiederkommt und nach seinem Schätzlein fragt, erhält er die Nachricht, daß es vor drei Tagen gestorben sei. Er begibt sich auf den Kirchhof und ruft nach seinem Schatz. Dieser gibt Antwort: 'Bleib draußen, hier ist dunkle Nacht; man hört keinen Vogel pfeifen, sieht weder Sonne noch Mond.'

Das Lied ist auf hochdeutschem Gebiet vielfach und in ziemlich übereinstimmendem Wortlaut zu belegen. Drei Fassungen teilt E.-B. unter Nr. 201 mit, weitere Belege sind verzeichnet bei Köhler-Meier zu Nr. 182 und Heeger-Wüst zu Nr. 62.

[1]) Der gleiche Traum tritt auch im slowakischen Volkslied auf, siehe Horák, Výbor 1 10ff. Nr. 5 = Slov. Spevy 1, 149 Nr. 399.

Die Frage nach dem Verhältnis des litauischen Liedes zu dem deutschen Liede wird auch hier wieder dadurch kompliziert, daß wir westslawische und ukrainische Varianten mit in Rechnung stellen müssen. Die Unzahl der Belege kann hier nicht im einzelnen aufgeführt werden; es genüge, auf folgende Zusammenstellungen zu verweisen: Horák in Národop. věstník českoslov. XI, 184, in Výbor S. 126f. zu Nr. 19 und bei J. Št. Kubín, Kladské písničky 188ff.; fürs polnische insbesondere sei verwiesen auf: Bystroń in Slavia occidentalis 1 (1921), 54—60 und in: Pieśni ludowe z polskiego Śląska Nr. 12; Kolberg, Pieśni ludu polskiego Nr. 14; ders., Mazowsze 2, 108 Nr. 248 und 5, 295 Nr. 325; ders., Lud 6, 169ff. Nr. 338ff.; 12, 218f. Nr. 421f.; 12, 377; 16, 294 Nr. 479 je mit weiteren Verweisen. Für das Wendische siehe Haupt-Schmaler Bd. I Nr. 6 und 55; Bd. II Nr. 105; außerdem bringt die Časopis maćicy serbskeje noch weitere neun wendische Belege. Zur ukrainischen Überlieferung vgl. F. Kolessa, Народні пісні з галицької Лемківщини (Львів 1929) zu Nr. 611.

Im Gegensatz zu der Einheitlichkeit der deutschen Überlieferung finden wir im Bereich der slawischen die Entfaltung mehrerer Eigenformen — Horák spricht von 5 Zyklen —; mehrfach macht sich der Einfluß von Flugblättern und ihrer Dichter auf die Volksüberlieferung geltend. Es ist in diesen slawischen Liedern der epische Einschlag stärker wie in den deutschen und besonders auch dem litauischen Liede. Vor allem wird in den polnischen Gestaltungen (doch siehe auch Sušil Nr. 96, Fassung 197) erzählt, daß der Bursche das Mädchen durch siebenjährigen Dienst bei einem Herrn gewinnt, dann aber in den Krieg ziehen muß, bevor er die Heirat vollziehen konnte (siehe auch Vlder Landsch. 26 Nr. 10). Zum Teil wird in den slawischen Liedern die Trennung der Liebenden auch mit dem Einspruch der Eltern gegen die Verbindung begründet. Im litauischen Liede fehlt jegliche Begründung, und auch im deutschen ist sie äußerst selten (Köhler-Meier Nr. 182B spricht beiläufig davon, daß der Jüngling zu den Soldaten ging). In allen slawischen Gebieten, in denen die Ballade vorkommt, finden sich Fassungen, in denen der Bursche das Mädchen nach dem Verbleib seiner Liebesgaben befragt.

Es ist sehr schwer, wenn nicht unmöglich, über das Verhältnis der deutschen, slawischen und litauischen Lieder zueinander ins Reine zu kommen. Bezüglich des Verhältnisses des deutschen zu dem polnischen Lied hat Bystroń in Slavia occidentalis 1, 59 die Schwierigkeiten schon hervorgehoben. Die Art, wie in dem litauischen Liede das Mädchen zu dem Burschen redet und ihn heißt zurückzuweichen, klingt an die Worte des Mädchens in dem deutschen Liede an ('Ach Schatz, bleib du da draußen...'); andererseits ist zu beachten, daß ein so ausgefallener Zug, wie die Klage des litauischen Mädchens, gelber Sand riesle ihr in die Augen (Geltonos smiltys akeles beria) sich im Wendischen (dróbnu mám peršć na wočomaj: Haupt-Schmaler 1 Nr. 55 und Časopis 36, 24 Nr. 3) und Weißrussischen (Šejn, Běl. pěs. Nr. 691; Radčenko S. 229 Nr. 224; Romanov 1, 57 Nr. 3; Šejn, Mat. 1/2, 96 Nr. 71) wiederfindet. Bei der Annahme unmittelbarer Beziehungen zwischen dem deutschen und litauischen Liede erhebt sich außerdem die Schwierigkeit, daß das deutsche Lied im norddeutschen Raum und damit auch in den an Litauen angrenzenden deutschen Landschaften gar nicht belegt ist; man müßte mit seinem späteren Verstummen in diesen Gegenden oder mit sprunghafter Übertragung (durch hochdeutsche Siedler, Liederbücher usw.) rechnen. Wie dem auch sei, das litauische Lied, sehr stark ins Lyrische und damit in den eigentlichen Stil litauischer Volksdichtung übergreifend, ist in so durchschlagendem Maße mit nationalen Mitteln gestaltet, daß wir ihm im Kreise der verwandten europäischen Lieder eine durchaus selbständige Stellung zuerkennen müssen.

77. Der Mädchenmörder (DVlder Nr. 41).

In 'Židinys' 28, 224f. und 398 hat Balys unter Nr. 15 und 15a auf zwei Balladen aufmerksam gemacht, die, wenn sie auch als selbständige Lieder zu werten sind, doch gemeinsame Züge aufweisen. (Siehe auch AE S. 80f. Nr. 14; in die Balladenausgabe sind die Lieder nicht aufgenommen.)

Das erste dieser Lieder — der Text steht bei Niemi-Sab. Nr. 1347 — hat folgenden Inhalt:

Jasius tränkte die Pferde und forderte Kasiute, die Rauten sät, auf, der Mutter die Schlüssel zu nehmen und Gold und Silber zu raffen. Sie reisten eine Hälfte des Weges, ohne daß eines mit dem anderen ein Wort sprach. 'O, mein Hänslein, sag, wo ist deines Vaters Hof?' 'Frag nicht darnach, Käthchen, du mußt zurückkehren.' 'Unmöglich wäre das, die Mutter wird vor mir die Mädchenstube verschließen.' Sie reisten die zweite Hälfte des Weges, ohne daß eins mit dem anderen ein Wörtchen redete. 'O, mein Hänschen, sag, wo ist deines Vaters Hof?'

'Frag nicht, Käthchen, du mußt das Meer ergründen.' 'Unmöglich wäre das, mit Gold und Silber werde ich das Meer überwinden.' Er nahm Kasiute bei der weißen Hand und warf sie ins tiefe Meer. Fischer fischten Kasiute auf: 'Schaut, was ist das für ein Mädchen?' Die Orgeln tönten, Kasiute haben sie schön begraben, Hänslein, den Schelm, an einer Birke aufgehängt.

Der Inhalt des zweiten Liedes (= Niemi-Sab. Nr. 1345) ist folgender: Joniukas zog in den Krieg und ließ Aniute weinend zurück. Sie erschlugen ihn. 'Traure nicht, Aniute, um Joniukas; geritten wird kommen eine Schar Ulanen, wähle dir einen aus!' 'Und wären ihrer auch noch so viele als Blätter an der Eiche: nicht einer ist so lieb wie Joniukas!' 'Setze dich, Aniute, an den Tisch, sage der Mutter, daß dich dein Haupt schmerze.' Es dachte die Mutter, daß sie krank sei, doch sie zog mit den Ulanen. Wir wanderten durch große Städte. — Kaufen werde ich für Aniute ein 'kamienyciū' (= Steinhaus, siehe unten); teuer zahlte ich dafür, ohne daß Aniute sich mit mir verlobte. Ich nahm sie bei den weißen Händen, warf sie in den tiefen Fluß. Fischer warfen ihre Netze aus und zogen sie ans Ufer.

Wie aus der Inhaltsangabe ohne weiteres ersichtlich ist, kann es sich bei dieser zweiten Ballade nicht um ein einheitliches Lied handeln: kaum hat Aniute betont, daß ihr niemand so lieb sein würde wie ihr gefallener Joniukas, da läßt sie sich auch schon von einem neuen Liebhaber beraten, sich an den Tisch zu setzen und Kopfschmerzen zu heucheln, um so die Mutter irrezuführen und mit ihm durchbrennen zu können. Den äußeren Beweis dafür, daß wir es hier tatsächlich mit einer Kontamination zu tun haben, liefert uns die Variante in Mitt. lit. literar. Ges. 5, 292 Nr. 113; sie kennt die Einleitung von Niemi-Sab. 1345 gar nicht, sondern setzt sofort mit den Worten ein: 'Gehe, Onyte, zur Stube, setze dich an den Tisch...' usw. Aus dieser Variante ist besonders erwähnenswert, daß Onyte, von Joniukas in die Donau gestoßen, ihn um Hilfe anruft, jedoch zur Antwort erhält: 'Wozu hätte ich dich hineingestoßen, wenn ich dich retten wollte?' Die Fassung erzählt dann noch, daß Fischer, die zum Fischfang ausziehen, sie herausziehen, und sie sich über Joniukas beklagt, der zwölf Mädchen zu gleicher Zeit geliebt habe und dem ihre Mitgift zu gering gewesen sei.

Auch noch eine dritte litauische Gestaltung des Stoffes ist zu verzeichnen; sie steht bei Jušk. Nr. 388 und hat folgenden Inhalt:

Perłaše, die hübsche Judentochter, sagt zu Jonas, er solle am Sabbat mit drei Wagen kommen; in den einen werde sie Gold und Silber, in den andern die Schreine setzen, in den dritten sich selbst. Ich fuhr Tag und Nacht bis zur tiefen Donau. Über sie führen Brückchen. Perłaše geht darüber und fällt in den Fluß. 'Mögest du Füße und Hände brechen, daß du meinen Glauben [durch Sabbatschändung] brachst.' In der Variante Jušk. Nr. 601, die mit einer Szene in einer Schenke beginnt, heißt die Jüdin Kájka. Sie wird von ihrem Entführer in die Donau gestoßen. Vgl. auch noch AE S. 81 Anm. 3.

Diesen drei litauischen Liedern ist die deutsche Ballade vom 'Mädchenmörder' (Ulinger) gleichzustellen. Sie ist in den 'Deutschen Volksliedern' unter Nr. 41 behandelt mit ausführlichen, auch die außerdeutsche Überlieferung behandelnden Belegangaben. Die litauischen fehlen dort allerdings, sowie die ukrainischen (vgl. zu letzteren F. Kolessa, Народні пісні галицької Лемківщини [1929] № 583). Charakteristisch für die litauischen Lieder ist, daß der Verführer das Mädchen dadurch tötet, daß er sie ins Wasser stößt. Dieser entscheidende Zug weist nach dem Slawischen. Jiří Horák hat in den von Kubín 1925 herausgegebenen 'Kladské písničky' S. 145—148 einen Überblick über die slawischen Gestaltungen des Ulingerstoffes gegeben und dabei nachgewiesen, daß das Ertränken des Mädchens sich auf das Polnische beschränkt (siehe seine Gruppe IIa S. 147; doch siehe auch das ukrainische Lied mit diesem Zug bei Golovackij 3/1, 149 Nr. 21). In der Richtung aufs Polnische weisen ja auch die Namen der beiden Handelnden des litauischen Liedes: Jasius und Kasiute. Die Zahl der polnischen Belege ist Legion; sie haben mir auch längst nicht alle vorgelegen. Ich greife die Fassung bei Łucjan Kamieński, Pieśni ludu pomorskiego 1 (1936), 266f. Nr. 220 heraus und gebe ihren Inhalt: Jas'ek reitet zu einer Quelle und tränkt sein Pferd; er ruft nach der schöpfenden Kas'a, die weint. 'Weine nicht, wir haben genügend Geld. Geh zur Mutter, sag, daß der Kopf dich schmerze, und die Mutter wird dir die Kammerschlüssel geben.' Die Mutter dachte, daß Kas'ula schliefe, doch sie wanderte mit Jas'a. Sie wanderten $8^1/_2$ Meilen; keines sprach mit dem anderen ein Wörtchen. Kas'a sprach zu Jas'a: 'Weit ist es zu deinen Eltern!' 'Meine Eltern wirst du nicht kennenlernen; in diesem Flusse (w tim dunaju) wirst du zugrunde gehen.' Sie wanderten auf die breite Brücke; er stieß sie in den tiefen Fluß. Hängen blieb ihre Schürze an seinem Knie: 'Rette mich um unserer Liebe willen!' 'Dafür, daß ich dich hineinstieß, will ich dich nicht retten.' Fischer, was für Fische fangt ihr? Die schöne Kas'ula zieht ihr an Land. — Eine dieser Fassung nahestehende Variante bei Bystroń, Pieśni ludowe Nr. 6A (= Roger

Nr. 138) schildert am Schluß noch, wie die Fischer das Mädchen hinter die Kirchentüre bringen und jedermann weint, der sie sieht. Der schönen Kasinka wird mit der Orgel gespielt; den schurkischen Hund hauen sie in Stücke.

Der Blaubartcharakter des Entführers, der in den polnischen Fassungen meist verwischt ist, kommt gelegentlich zur Geltung, so wenn in der ausführlichen 36strophigen Variante bei Kolberg, Mazowsze 5, 288ff. Nr. 317 Jasio dem in den Fluß gestoßenen Mädchen nachruft: 'Schwimme von Ecke zu Ecke; es schwimmen hier schon vier, und du wirst die fünfte sein'[1]).

Bei einem Vergleich vorstehender Inhaltsangabe mit denen der litauischen Lieder ergibt sich ohne weiteres, daß das erste und zweite litauische Lied in enger Beziehung zu dem polnischen steht; das zweite ist nur durch Anbau fremder Stücke und gelegentliche Motivumdeutung zu einer selbständigen Formung gekommen. Daß es sich oft um wörtliche Übernahme handelt, möge nachstehende Gegenüberstellung zeigen:

Mitt. lit. literar. Ges. 5, 292:	Bystroń 6 A:
— *Ratavok, Joniukai,*	*Ratuj* mnie, *Jasinku,*
Sava Onytėla.	(Za kochanie moje!)
— Kam aš buč bestumęs,	Nie na tom cię wrzucił,
Kad aš *ratavočia,*	Bym cię miał *ratować,*
Svavalna Onyte,	Musisz ty, Kasinko,
Grumtavok Dunaju.	Do dna *dogruntować.*

Auch die merkwürdige Stelle mit dem Kauf von einer 'kamienyčia' (das Wort ist nicht schriftsprachlich) im zweiten litauischen Liede erhält durch polnische Varianten ihre Aufklärung. So erzählt z. B. die Fassung 5. 00 bei Kolberg, Pieśni ludu polskiego, wie Jasiulek Kasiuchna umkehren heißt, wogegen sie sich aber sträubt und ihm ihre goldenen Ohrringe übergibt mit der Aufforderung, ihr in Danzig ein Steinhaus zu kaufen (kupże mi Jasieńku w Gdánsku kamienicę). Er, der auf ihre Beseitigung ausgeht, lehnt dies ab, ebenso wie den Kauf eines Landhauses. Das litauische Lied hat dieses Motiv umgebogen: hier kauft Joniukas tatsächlich das Steinhaus und findet, ganz unverständlicherweise, bei dem Mädchen, das ihm nachgelaufen ist, trotzdem keine Gegenliebe. (Siehe auch noch Kolberg a. a. O. Fassung 5 pp, ww; ders., Lud 22, 131 Nr. 223.)

Was nun das dritte litauische Lied anlangt, so zeigt auch dieses engste Berührung mit polnischen Liedern. Eines von diesen steht bei Kolberg, Mazowsze 5, 311f. Nr. 354; es hat einen Kehrreim, der die Juden veralbert:

A w czystem poli — karczemka stoji,
aj waj, dżum dżum, — karczemka stoji,
A w tej karczemce, — żydówka wdówka,
aj waj, dżum dżum, — żydówka wdówka.

Auch dieses Lied schildert, wie das litauische, daß die Jüdin (sie heißt Hajusia; vgl. lit.: Kájka) dem Kosaken rät, er solle am Sabbat kommen, und zwar mit fünf Wagen, und wie sie von ihm in die tiefe Donau geworfen wird, wo die Fische sie stückweise auffressen. Weitere Fassungen siehe Kolberg, Mazowsze 3, 69 Nr. 21; S. 312f. Nr. 355f.; ders., Pokucie 2 Nr. 21—24. Ukrainisch findet sich das Lied bei Golovackij 1, 204f. Nr. 29 (Name der Jüdin: Хаюня!); ebda 3/1, 172f. Nr. 46 (mit gleichem Namen der Jüdin). Weißrussische Fassungen stehen bei Šejn, Mat. 1, 1, 490ff. Nr. 604 (Name der Jüdin Chajačka, Abfahrt am Sabbat mit drei Wagen) und 605 (hier lebt Chajka in einer Schenke, die Fassung steht auch durch andere Züge Jušk. Nr. 601 nahe), ferner bei Romanov 1, 199 Nr. 46. In der weißrussischen Fassung, abgedruckt in Zbiór wiadomości do antropologji krajowéj 13 (Kraków 1889) S. 98 Nr. 31, wo die Jüdin ebenfalls Chaja heißt, wird diese, nachdem sie nicht zurückkehren, sondern lieber in der Donau ertränkt werden will, an eine Fichte gebunden und diese angezündet. Dieses Motiv weist nach unserer nächsten Nummer. Siehe im übrigen noch die Zusammenstellungen bei Potebńa 2, 515f.

78. Der betrügerische Freier (DVlder Nr. 42).

Wir müssen nämlich noch eine zweite Entführungsballade behandeln, deren Fassungen sich nicht immer ganz reinlich von der eben behandelten scheiden lassen. Ihr Kernmotiv ist,

[1]) Vgl. aber auch JfVf. 5 (1936), 36f.

daß ein Freier ein Mädchen dadurch zum Mitkommen verlockt, daß er ihr das Leben in seiner Heimat betrügerischerweise in den märchenhaftesten Farben schildert und ihr ein Schlaraffenland vorgaukelt. Das Mädchen muß den Betrug entweder mit eigenen Augen erkennen, oder der Verführer entledigt sich ihrer noch auf dem Wege.

Die Entführungslieder dieses Typs wurden in den 'Deutschen Volksliedern' unter Nr. 42 behandelt, wobei auch fremdsprachliche Lieder herangezogen wurden. Von ihnen interessiert uns hier die unter der Sigle || E || angeführte 'Kosakenbraut'. Die Bd. 2, 122 zu dieser Ballade gegebenen Belege können noch ergänzt werden durch die von Horák in Kladské písničky sebral J. Št. Kubín S. 148 beigebrachten, jedoch nur in Auswahl heranzuziehenden Hinweise. Hierzu kommen ferner litauische.

Eine Variante des Liedes von der 'Kosakenbraut' ist nämlich auch die von Balys in Šimtas liaudies baladžių unter Nr. 55 veröffentlichte Ballade. Ihr Inhalt ist folgender:

In einer Schenke bedient das hübsche Töchterlein der alten Wirtin die dort zechenden Kosaken. Diese reden auf es ein: 'Komm du Mädchen in unser Land; dort ist es sehr gut: ohne zu pflügen und zu säen — weißes Brot, ohne zu spinnen und zu weben — feines Hemde.' Das törichte Mädchen folgt den Kosaken. Sie zogen einen Tag und eine Nacht dahin, bis sie in den grünen Wald kamen, wo sie das Mädchen an eine Tanne banden. Es weinte Tag und Nacht: 'Verdorre, Tanne, bis zum Gipfel!'

Eine ähnliche Fassung steht auch TD 4, 145 Nr. 369. Hier wird die Fichte, an die das Mädchen angebunden ist, angezündet, und das Mädchen bittet einen Kuckuck, die bunten Federn mit ihr zu teilen; sie wollten dann zum Hofe der Mutter fliegen und dort rufen wie ein Kuckuck. Vgl. auch noch die ziemlich unvollständige Fassung bei Kolberg, Pieśni ludu lit. Nr. 15 (und 16).

Eine andere Wendung nimmt das Lied in der Fassung bei Leskien-Brugman S. 93f. Nr. 4. Hier locken die Kosaken das Mädchen mit sich unter dem Vorgeben, bei ihnen seien die Felder nur mit Birnbäumen bestanden, die Flüsse strömten von Wein und die Brücken seien von Eisen. Als das Mädchen vergeblich im Kosakenlande die angekündigten Herrlichkeiten sucht, wird ihr entgegnet: 'Du dummes Mädchen, bei uns ist es auch nicht anders wie bei euch.' Da klagt sie, daß sie bei den Kosaken das Kränzlein verloren hat[1]).

Das besagte Kernmotiv läßt sich, wie am Rande bemerkt sei, auch noch in weiteren litauischen Liedern feststellen[2]), woraus dessen starke Beliebtheit ersichtlich ist. So erzählt das Lied bei Niemi-Sab. Nr. 1059: Burschen reiten auf einen Hügel; dort waschen drei Mädchen unter einer Linde in einem Quell ihren Mund. Die Burschen sagen zu ihnen, sie sollten sich nicht fürchten, sie würden ihnen nichts tun. Sie würden ihnen die Ringe abstreifen und daraus Hufeisen machen, ihnen die Borten abnehmen und daraus Zäume verfertigen. Dann gehen sie zur Schwiegermutter und halten um das Mädchen an: Bei uns ist die Erde voll Edelsteine, die Burschen voll Silber; die Flüsse strömen von Wein; die Hütten sind gemauert, die Läden aus Marmor.' Als ich Junge mich dahin begeben hatte, fand ich die Wahrheit: die Häuser zerfallen, die Dächer durchlöchert.

Es sei auch noch auf ein Lied bei Kalvaitis Nr. 361 hingewiesen, in welchem dem Freiwerber vorgeworfen wird, er habe der Braut von stattlichen Höfen und Feldern mit Roggen und Weizen gesprochen, statt dessen habe sie ärmliche Lehmkaten und Felder mit Spitzkletten vorgefunden. Siehe ferner das Hochzeitslied TD 1, 225 (und seine Erwähnung S. 273) und die Verurteilung des Freiwerbers (Hochzeitsbrauch) in MllG. 3, 333f. (< Juškeviče, Svotbinė rėda [Kazań 1880], S. 73f.).

Die beiden an erster Stelle genannten litauischen Liedvarianten finden ihre nächste Entsprechung in ostslawischen Liedern, vorab in russischen. Ich verweise auf Černyšev Nr. 3 und die dort S. 37f. zu dieser Nummer beigebrachten Belege. Wie in dem litauischen Liede, spielt auch in diesem russischen die Eingangsszene in einer Schenke, und der Kosak entledigt sich des Mädchens auf die gleiche Weise, indem er es an eine Fichte bindet (z. B. Sobolevskij I Nr. 221: Привязалъ красавицу ко сухой соснѣ)[3]), die er dann (s. ebda Nr. 216—220) an-

---

[1]) Wie herrlich in ihrem Lande zu leben ist, schildern die Kosaken der vom Vater erbetenen Braut auch in dem Liede Bartsch Nr. 111 und 337, Ness. Nr. 262 und Jušk. Nr. 846, doch ohne betrügerische Absicht.

[2]) Auch im Weißrussischen tritt dieses Kernmotiv noch in Liedern anderer Art auf, wie z. B. in dem Soldatenlied Romanov 1, 69f. Nr. 5; vgl. ferner das Lied ebd. S. 332 Nr. 181.

[3]) Vgl. auch Balys, Šimtas l. b. Nr. 56.

zündet[1]). — Durchschlagend ist vor allem die genaue Entsprechung in der Schilderung der Vorzüge des Lebens im Kosakenlande:

Balys Nr. 55:
Nei arus sėjus — balta duonelė,
Nei verpus audus — ploni marškiniai

Sobolevskij Nr. 218:
Не ткутъ, не прядутъ, — во шелку ходятъ;
Не пашутъ, не сѣютъ, — бѣлый хлѣбъ ѣдятъ, ...

Nicht so nahe wie die Fassung bei Sobolevskij steht dem Litauischen die weißrussische bei Šejn, Mat. 1, 1, 492 Nr. 606, wo noch weitere Literatur angegeben ist; s. a. Romanov 1, 431f. Nr. 180. Das Lied findet sich auch ukrainisch (Čub. 5, 1082 Nr. 210), dazu aber auch mit abgeschwächtem Kernmotiv, indem z. B. dem Mädchen versprochen wird, sie werde im Kosakenland vornehm gekleidet gehen, nicht so einfach wie bei der Mutter (Kolberg, Pokucie 2 [1883], 76 Nr. 110; Kolessa, Українська усна словесність S. 491 Nr. 18), oder etwa, sie würde in Pelzen einhergehen und Branntwein trinken (Golovackij 2, 87f. Nr. 25); beides mithin Versprechungen, die durchaus einlösbar wären. Hier anzureihen ist auch die weißrussische Fassung bei Malevič S. 65f. Nr. 31 und Romanov 1, 84 Nr. 33. Noch andere Varianten entbehren jeglicher Versprechungen und damit des Kernmotivs, das für unsere Zuordnung der Lieder maßgebend war (Zbiór wiadomości do antropologji krajowej 3 [Krakow 1879], 150 Nr. 17).

Der dritten litauischen Fassung aus Leskien-Brugman scheinen weißrussische Lieder am nächsten zu stehen; ich verweise auf Zbiór wiadomości 13 (1889), 101 Nr. 37 und 38; auch hier lassen sich oft wörtliche Übereinstimmungen feststellen, so in bezug auf die Karten spielenden Kosaken:

Anapuse Dunojėlio
trys kazokai kortom ėjo

Da za Dunàj pohladajuć
Hdzie kazaki ù karty hrajuć...

oder auf die Schilderungen der Herrlichkeit des Kosakenlandes:

Pas mus łaukai vėnu grusziu,
Pas mus upės vyno teka...

Da ŭ nas pola hraszawoja
Da ŭ nas reki miadawyja...

Wenngleich das besagte Kernmotiv die litauischen Volksdichter mehrfach zum Einbau in, wie es scheint, verhältnismäßig selbständige Lieder reizte, so sehen wir doch die beiden an erster Stelle angeführten engst verwandt mit slawischen Gesängen. Mit den deutschen Liedern, die ihnen vergleichbar sind, verbindet sie nur das gleiche Grundmotiv, wobei es freilich, wie schon in den 'Deutschen Volksliedern' bezüglich der 'Kosakenbraut' betont wurde, zweifelhaft bleibt, wie weit diese Verwandtschaft tatsächlich auf literarischen Einflüssen und Anregungen beruht und nicht auf selbständiger Gestaltung eines Mädchenschicksals, zu dem eben das Leben hier wie dort die nämlichen Vorbilder schuf.

Bei vielen Völkern finden wir Lieder, die schildern, wie Waisenkinder ihrer Mutter Grab aufsuchen und dort ihr Leid klagen. Schon Grundtvig hat in DgF Nr. 89 einen Überblick über solche Lieder gegeben, der heute freilich längst überholt ist; die dort mitgeteilten dänischen Fassungen gehören zu den schönsten und einprägsamsten Gestaltungen des Stoffes[2]). Die Beliebtheit des Vorwurfes im Deutschen zeigt E.-B. Nr. 202: es sind dort 4 Texte mitgeteilt, von denen jeder als selbständiges Lied zu gelten hat; eine Anzahl weiterer Lieder des gleichen Themas können noch beigefügt werden (siehe unten). Über die slawischen Gestaltungen handeln die Aufsätze von Horák in Národopisný věstník česko-

[1]) Vgl. zu dieser Szene: Balys, Šimtas l. b. Nr. 61; ferner die beiden ukrainischen Lieder bei Kolberg, Pokucie 2, 76ff. Nr. 111 und 112, und oben bei Nr. 71, sowie die Zusammenstellungen bei Potebńa 2, 512—524, der dabei auch auf unser Lied im speziellen eingeht.

[2]) Eine neuere Aufzählung der skandinavischen Belege findet sich bei Rikard Berge, Norske Folkevisur (Kristiania 1911) S. 96; siehe ferner DgF 10, 151—177 und Andersson Nr. 34.

slovanský 12, 418 bis 440 und von Střibrný in Časopis pro moderní filologii a literaturu Bd. 5; ich konnte aber beide nicht einsehen.

79. Die Waisen an der Mutter Grabe ('Sie haben mich geheißen nach Heidelbeeren gehn': E.-B. Nr. 202b).

E.-B. teilt unter Nr. 202b ein Waisenlied mit, das im Elsaß gesungen wurde und auch handschriftlich im Liederbuch eines Bauernmädchens nachgewiesen werden konnte; es hat folgenden Inhalt: Das Waisenmädchen setzt sich weinend auf der Mutter Grab und fragt, wer sie fürderhin kleiden, ihr das Haar flechten und ihr mit lieben Worten schmeicheln werde. Die Mutter tröstet sie: sie werde eine zweite Mutter finden, ein Jüngling werde ihr mit Liebesworten schmeicheln. — Wir haben es bei diesem Liede mit der Übertragung eines litauischen, aus der Gegend von Stallupönen stammenden Gesanges zu tun, den Rhesa als Nr. 7 seiner Sammlung abdruckte (Ausgabe von Biržiška 1, 14, siehe auch AE S. 77 Nr. 7); die Übertragung stammt von Chamisso (1829; Werke, hrsg. von Heinrich Kurz 1, 73; siehe auch Meier, KiV Nr. 264). Chamissos Übertragung wurde häufig vertont; in Challiers Liederlexicon finde ich bis zum Jahre 1900 allein sieben Vertonungen; es ist also nicht verwunderlich, wenn der Text gelegentlich auch volkläufig wurde und wieder zum Volksmunde zurückfand, dem er ursprünglich entstammte.

80. Zwei Waisenlieder: a) 'Ein Kind noch klein und zart', b) Waisleins Klage (Meinert S. 89f.; E.-B. Nr. 202a).

Im litauischen Volksliedschatz stoßen wir aber noch auf eine große Anzahl weiterer Waisenlieder; die 'našlaičių dainos' stellen dort überhaupt eine besondere, nach Anzahl und Beliebtheit recht beträchtliche Gruppe[1]). Wir müssen hier unsere Aufmerksamkeit besonders jenen Liedern zuwenden, in denen das Waisenkind der Mutter beim Besuch auf deren Grab schildert, wie übel es von der Stiefmutter behandelt werde. Eines dieser Lieder hat Balys in seiner Balladenausgabe als Nr. 85 abgedruckt; sein Inhalt ist folgender:

Die Sonne geht unter, und das Waislein verirrt sich. Der Vater sucht es, kann es aber nicht finden. Es weint auf einem Hügel und weckt seine Mutter: 'Erhebe dich, kämme mein Köpfchen, wechsle mir das Hemdlein!' 'Du hast eine Stiefmutter, die wird es tun.' 'Sie ist böse. Einmal hat sie mich gekämmt, alle Härlein hat sie mir ausgerupft. Als sie das Hemdlein reichte, hat sie geflucht: Mögest du es nicht austragen!' (Abdruck mit Melodie auch TD 5, 23f. Nr. 32.)

Andere Varianten sprechen noch von weiteren Mißhandlungen durch die Stiefmutter: so Bartsch Nr. 174: 'will die den Mund mir waschen, streift sie grausam mein Gesichtchen'; Niemi-Sab. Nr. 1302: beim Anziehen des Hemdes brach sie mir das Fingerlein, beim Bekleiden der Füße schnürte sie mir die Kniekehle ein; ebda Nr. 1305: beim Anziehen des Gewandes hat sie mir die Brust eingeschnürt; sie schlug, stieß, zerrte an den Haaren und gab das Brot mir übers Feuer[2]); Nesselmann Nr. 70: beim Gürtelanlegen preßt sie schmerzend mir das Herz. An weiteren Varianten können noch angefügt werden: Jušk. 419 und 566; Kalvaitis 543 und 537; Brazys S. 104; Dovydaitis 75, 378, 381, 392; Bezzenberger, Lithauische Forschungen S. 5 Nr. 6; vgl. ferner Mitt. lit. literar. Ges. 4, 437 Nr. 5 (vereint mit anderen Motiven). Ohne die Mißhandlungen: TD 3, 113[3]). Als Prosasage auch TD 2, 275 Nr. 3527.

Das besagte Motiv, daß die Waise der Mutter gegenüber sich über die schlechte Behandlung durch die Stiefmutter beklagt, findet sich nun auch in zwei deutschen Waisenliedern, die wir daher noch näher betrachten müssen, während wir die übrigen[4]) als für unsere Zwecke belanglos beiseite lassen können.

---

[1]) Vgl. auch Niemi S. 273f.

[2]) Das heißt nach Nesselmann S. 349: unter Züchtigungen und Schmähungen.

[3]) Ganz ähnliche Lieder auch lettisch: siehe Niemi S. 274 unter Nr. 2.

[4]) Vor allem: a) E.-B. Nr. 202c, van Duyse Nr. 42B, Blyau-Tasseel Nr. 38, Ströter-Seifert 41, ZfrhwVkde 9, 201 Nr. 52; b) E.-B. Nr. 202d, Heeger-Wüst 65, Köhler-Meier 30; c) Hruschka-Toischer S. 229 Nr. 226; d) 'Am Grabe sitzt ein Kind und weint': Heeger-Wüst 66, Herbst 3. Dazu noch viele Lieder, die das Los eines Waisenkindes schildern.

Das erste von ihnen erfreut sich einer ungemeinen Beliebtheit. Es beginnt mit den Worten: 'Ein Kind, noch klein und zart, Zur armen Waise ward' und schildert, wie das Kind den Vater fragt, wo sein Mütterlein sei. Als es erfährt, daß dieses auf dem Kirchhof liege, begibt es sich auf das Grab, scharrt und weint und ruft die Mutter an. Diese heißt das Kind heimkehren, es habe ja eine andere Mutter. Da schildert nun das Waisenkind, wie schlecht es von der Stiefmutter behandelt wird, und weiß dem noch besonderen Nachdruck zu geben, indem es die Güte dagegen schildert, mit der die Mutter es einst behandelte. Die Mutter verspricht ihrem Kind, es bald heimzuholen; dieses erzählt dem Vater zu Hause, die Mutter werde bald kommen, und stirbt. — E.-B. hat das Lied nicht abgedruckt; Fassungen stehen u. a. bei John, Erzgebirge Nr. 13; Steglich, Sachsen S. 13; Ströter-Seifert Nr. 40; Das deutsche Volkslied Bd. 36, 43f. und 93; Jungbauer-Horntrich Nr. 262. Gleich die erste Strophe verrät durch ihre Syntax den kunstmäßigen Ursprung des Liedes. Sein Dichter ist Joseph Wenzig; das Original steht u. a. in dessen 'Bibliothek Slavischer Poesien in deutscher Übertragung' (Prag 1875) S. 59—63[1]). Wenzigs Vorlage freilich, die er ziemlich genau überträgt, ist ein tschechisches Volkslied, und zwar in der Fassung, die sich bei Erben, Ausgabe 1864, S. 467f. unter Nr. 2 findet. (Weitere Varianten siehe Sušil Nr. 159 Fassung 341; Holas 5, 5f. Nr. 1.) Den uns hier besonders interessierenden Teil gebe ich in Paralleldruck:

Wenzig:	Erben:
'Gibt sie mir eine Krum', Kehrt sie die dreimal um.'	Když má chleba dáti, třikrát jej obrátí.
'Gabst Du mir Brot, gabst Du Mir Butter auch dazu.'	Když vy jste dávala, máslem jste mazala.
'Und kämmt sie mir das Haar, Blutet mein Haupt fürwahr.'	Když hlavičku češe, krev potůčkem teče.
'Als Du mich kämmtest lind, Umarmtest Du Dein Kind.'	Když vy jste česala, vy jste objímala.
'Wäscht sie die Füße mir, Zerbläut sie beide schier!'	Když nožičky myje, o škopíček bije.
'Als Du sie wuschest lind, Da küßtest Du Dein Kind.'	Když vy jste mývala, vy jste je zlíbala.
'Und wäscht mein Hemd sie, dann Fängt gleich das Fluchen an.'	Když košilku pere, div mne neprokleje.
'Als Du es wuschest, Du Sangst freundlich stets dazu.'	Když vy jste právala, vy jste si zpívala.

Besonders beliebt sind im westslawischen Raum solche Varianten, die in das Lied einen legendären Zug bringen: Das Kind begegnet unterwegs unserm Herrgott (oder Jesus, oder einem steinalten Mann), der es anspricht und es, da es sagt, es suche seine Mutter, nach dem Friedhof weist. Teilweise enden diese Fassungen auch damit, daß Engel sich des Kindes annehmen, die böse Stiefmutter jedoch vom Teufel geholt wird. Siehe dazu die mährischen Fassungen bei Sušil Nr. 159 Var. 337—339; slowakische verzeichnet Horák zu Výbor Nr. 50; vor allem sind diese Fassungen polnisch zu belegen, vgl. Kolberg, Mazowsze 3, 345f. Nr. 564 mit weiteren Angaben; ebda 2, 161 Nr. 355; Kolberg, Lud 17, 6f. Nr. 14 und 22, 166f. Nr. 293f. Auch ins ukrainische Gebiet reichen die Fassungen (Golovackij 3/1, 272ff Nr. 4f. und Kolberg, Pokucie 2, 194ff. Nr. 358f.) sowie ins weißrussische (Šejn, Mat. 1, 1, 420f. Nr. 516; Rozenfel'd S. 63 Nr. 8; Romanov 1, 23 Nr. 42). Horák trägt in Výbor S. 148f. die Ansicht vor, daß diese legendarische Formung wohl polnischen Ursprungs sei und sich großer Beliebtheit bei den Wandersängern erfreut habe, mährische und kroatische Pilger hätten sie sicher öfters in Czenstochau gehört und dann weiterverbreitet. — Auch bei den Wenden ist sie gängig, wie aus Haupt-Schmaler ersichtlich ist (1, 155 Nr. 132; vgl. auch — ohne die Gestalt des alten Mannes — ebda 2, 90 Nr. 102; weitere sechs Belege in Časopis maćicy serbskeje).

[1]) Noch nicht in den 'Slavischen Volksliedern' [Halle 1830]. — Eine andere weniger gute Übertragung der Ballade steht in den 'Böhmischen Granaten' von Alfred Waldau [1] (Prag 1858), S. 1—4.

Die westslawische Formung spiegelt sich in einem zweiten, als Unikum überlieferten deutschen Waisenlied wider, das aus dem Kuhländchen stammt und bei Meinert S. 89f. abgedruckt ist. Sein recht abrupter Eingang wird erst bei Kenntnis der Vorlage recht verständlich: es ist der Herrgott selber, mit dem das Waislein ins Gespräch kommt und der ihm den Weg weist. Auch im weiteren Verlauf des Liedes zeigt sich, daß es stark gekürzt und zersungen ist. Die Klage des Waisleins gebe ich im Paralleldruck wieder:

Meinert:	Sušil Var. 339:
Wenn mir mai Mutter sol Bruod gan,	[22] Dy mi chleba kraje...
Su scheitt se mir inde Osche druff.	[23] v popele ho vala.
Wenn si mir sol a waiß Hemble gan,	[25] Dy košulku dava,
Su schmaßt se mer's vir de Fisse hie:	to mne pošlahava.
Wenn mich mai Mutter strehle sol,	[24] Dy mne ona češe,
Su strehlt se, dos mer's Blut nôchlaefft.	to krev ze mne teče.

Daß die litauischen Fassungen mit den besprochenen slawischen Liedern und damit auch mit den deutschen eng verwandt sind, braucht nach den oben gegebenen ausführlichen Zitaten im einzelnen nicht mehr nachgewiesen zu werden. Bezeichnend ist aber auch in diesem Falle wieder, daß die Verwandtschaft innerhalb des deutschen und des litauischen Liederschatzes nicht unmittelbar zustande kam, sondern über Vermittlung des Slawischen: von dem reichen Schatz an deutschen Waisenliedern kamen für einen Vergleich mit dem litauischen allein zwei aus der Fremde übernommene Lieder in Frage, mochte dabei, wie im ersten Falle, literarische Vermittlung eine Rolle spielen, oder, wie im zweiten, eine Sprachinsel einen einmaligen Beleg stellen, eine Insel, in deren sonst durchaus deutschem Liederschatz gelegentlich eben auch einmal ein Lied aus der slawischen Umwelt sich einnistete.

81. Ritter Ewald und die Minna (E.-B. Nr. 112).

Bei Kalvaitis lesen wir unter Nr. 128 ein Lied folgenden Inhaltes:

Im grünen Garten unter den Oliven[1]) sitzt ein Krieger mit seiner Braut. Er spricht zu ihr: 'Betrübe dich nicht; wenn ich zu den Soldaten gegangen sein werde, wirst du mich nicht mehr sehen.' Drei Jahre gingen vorüber, da kommt dieser Jüngling wieder heim. Er findet die Geliebte nicht mehr, sie liegt schon unter der Erde. Er wirft das Schwert zur Seite. Er steht wie eine Marmorsäule: 'Lebe wohl, Geliebter [!], länger werden wir uns nicht mehr sehen, bis dereinst dort im Himmel.'

Nach Inhalt und Stimmung ist das Lied durchaus unlitauisch, erweckt jedoch sofort die Erinnerung an eine zwar wenig wertvolle, jedoch ungemein beliebte deutsche Ballade, nämlich an 'Ritter Ewald und die Minna', von der E.-B. unter Nr. 112 mehrere Fassungen bringt und die auch in vielen anderen Volksliedsammlungen vertreten ist, z. B. bei Meisinger, Oberland Nr. 18, Heeger-Wüst Nr. 40, Köhler-Meier Nr. 183, Jungbauer, Böhmerwald Nr. 621; an all diesen Stellen sind weitere Belege genannt. Es handelt sich bei diesem Liede freilich um keine eigentliche Volksdichtung, sondern um ein volkläufig gewordenes Kunstlied, dessen Verfasser bis jetzt noch unbekannt blieb (Meier, KiV Nr. 474); gelegentlich treten in der Überlieferung Fassungen auf, die dem Urtext offensichtlich sehr nahekommen (vgl. etwa die schlesische Fassung A 47100).

Das litauische Lied hält sich keineswegs wörtlich an den Text der deutschen Vorlage, so daß fest greifbare Beziehungen, abgesehen von der Parallelität des Handlungsverlaufes, eigentlich nur in der Zeile 'Met' ir kardą ant šalies' (= legte Schwert [und Panzer] ab) vorliegen. Auch schließt das litauische Lied nicht mit dem Tod des Ritters, sondern mit Abschiedsworten, die doch wohl als von der Braut gesprochen zu verstehen sind. Ein Paralleldruck möge mich des Eingehens auf weitere Einzelheiten entheben und dem Leser eine Beurteilung des Falles erleichtern.

E.-B. Nr. 112a:	Kalvaitis Nr. 128:
In des Gartens düstrer Laube	[1] Žaliam darže po alyvų
Saßen beide Hand in Hand	Sėd'
Ritter Ewald neben Minna,	zalnierius su marčia,
An der Treue festgebannt.	

[1]) 'alyvà' kann auch 'Flieder' und 'Holunder' bedeuten.

'Teure Minna' sprach er tröstend,
'Liebe, laß dein Weinen sein!
Eh' die Rosen wieder blühen,
Werd' ich wieder bei dir sein.'

Drauf zog er hinaus zum Kampfe
Fürs geliebte Vaterland
Und er dachte oft an Minna,
Wenn der Mond am Himmel stand.

Und ein Jahr war kaum verflossen,
Als die junge Knospe brach,
Ritter Ewald schlich zum Garten,
Wo er sie zum letzten sprach.

Und was sah er? In der Ferne
Hob ein Grabeshügel sich,
Und in Marmor stand die Inschrift:
'Minna lebt nicht mehr für dich!'

Da stand er betrübt und traurig:
'Ist das hier der Liebe Lohn?
Ich Geliebter bin gekommen,
Finde dich im Grabe schon.'

Drauf zog er hinab ins Kloster,
Legte Schwert und Panzer ab:
Eh die Rosen wieder blühten,
Gruben Mönche ihm sein Grab.

Kalbin' savo milimąję
Tardams: 'Nesismūtninkis,

[2] Kad išeisiu prie zalnierių,
Neb'matysi tad manęs!'

Kai trys metai jau praėjo,

Tai pareit jaunikis šis;

[3] Neb'rand savo mylimosės,
Didei nusismūtnyjas,

Jau po žemės mylimoji.
(vgl. Str. 4?)

Met' ir kardą ant šalies.

[4] Stov lyg marmors pastatytas:
'Jau sudievu mylimas
Jau daugiau nebematysvos,
Ik' kartunt' ten danguje.'

82. Der aus Kummer sterbende Knabe (vgl. E.-B. 420).

Das Lied Rhesa Nr. 85 (Ausgabe von Biržiška 1, 152; Ness. Nr. 379, doch stark redigiert) hat folgenden Inhalt:

'Laufe, Schifflein, zum hohen Hügel, dort ruht mein Vater; ihm will ich klagen, daß mein Stiefvater mich aus dem Hause trieb. Laufe, Schifflein, zum grünen Hofe; dort sind drei Mädchen: die eine richtet den Webstuhl, die zweite spinnt fein, die dritte stickt mit Seide. Die, welche mit Seide stickt, wird meine Geliebte sein, aber wenn ich sie nicht bekommen werde, werde ich aus Kummer sterben. Wo werdet ihr mich begraben, wenn ich aus Kummer gestorben bin?' 'Im Liliengarten, unterm Rosenbusch.' Es kamen die Mädchen jeden Sonntagmorgen, Blumen[sträuße] zu flechten. 'Pflückt, was ihr wollt, nur nicht die Blume vom Rosenstrauch.' Die junge Schwester pflückte am Sonntagmorgen die Rosenknospe: 'Schön duftet die Blume.' Weinend sagte die Mutter: 'Das ist keine Rosenblume, sondern der Geist des jungen Burschen, der aus Kummer starb'[1]).

Der Eingang dieses stark lyrisch gefärbten Liedes gehört diesem bestimmt ursprünglich nicht an. Sonstige Fassungen des Liedes, wie z. B. Kalvaitis Nr. 155, bieten denn auch einen anderen (hier kommt der Bursche mit einem Schiff angefahren, das allerlei Brotgetreide, Bier und Kuchen birgt) oder setzen, wie TD 7, 73 Nr. 134, erst bei den drei Mädchen ein. Dieser Teil: die Aufzählung der drei Jungfräulein, die Klage des Knaben, er würde sterben, wenn er die dritte nicht erhielte, und sein Begräbnis unter Rosen — er allein interessiert uns hier von seiten des Deutschen. Weitere litauische Varianten finden sich noch bei Jušk.

[1]) Vgl. zum Liede auch Kolberg, Pieśni ludu lit. S. (10).

Nr. 1470, Juškeviče, Lietuviškos svotbinės dainos Nr. 18 und Kalvaitis Nr. 115. Das Lied kommt auch livländisch vor (Loorits S. 321ff. Nr. 358), ferner estnisch und finnisch, sowie in einer Unzahl von Varianten lettisch (siehe unten; Niemi S. 309, Lautenbach S. 32—42 und 155—165).

Bereits Niemi hat S. 261 unter Hinweis auf das ganz sentimentale Ende, das der alten litauischen Poesie fremd sei, eine germanische Vorlage angenommen und weist darauf hin, daß auch K. Krohn für die finnischen und estnischen Varianten eine solche fordert. Zustatten kam dabei der Umstand, daß für die Formel von den drei Jungfräulein, deren dritte der Bursche sein eigen nennen möchte, das deutsche Volkslied ausreichende Parallelen bot (z. B. E.-B. Nr. 319c ff.).

In jüngster Zeit hat Anna Bērzkalne dem Liede eine sehr gewissenhafte und auf eingehendster Materialkenntnis beruhende Untersuchung gewidmet in ihrem Werke 'Dziesma pat žēlumā nomirušo puisi' (Rīga 1942), das mir alles weitere Eingehen erspart. Sie weist, was deutsche Parallelen anlangt, in erster Linie auf das aus der Schweiz stammende 'Guggisberger Lied' (E.-B. Nr. 420), das u. a. in einem Flugblatt folgendermaßen beginnt:

Es ist ein eintziger Mensch auf Erden,
Daß ich mag bey ihm seyn,
Und mag er mir nicht werden,
Vor Kummer stirb ich gleich.

Wann ich vor Kummer stirbe,
So machen s' mir ein Grab
In meines Bühleins Garten,
Mein Grab muß Röselein han.

(John Meier, Das Guggisberger Lied [Basel 1926]. S. 12f.).

Die Stelle klingt an das Litauische (siehe oben) wörtlich an. Bērzkalne nimmt an, daß ein in preußischem oder polnischem Sold stehender Lette Ende des 17. Jahrhunderts Anregungen zu dem Liede durch Schweizer Kameraden erhalten habe.

Freilich: Es sind Anregungen, die aus der Fremde kamen; aber das Lied, in das der lettische Sänger sie verwob, trägt doch in starkem Maße das Gepräge seiner heimischen Volkskunst und nicht der deutschen, wie jeder wird zugeben müssen, der die Urform des lettischen Liedes liest, die Bērzkalne S. 12f. ihres Werkes auf Grund reichlichster lettischer Überlieferung erschlossen hat.

83. Die Losgekaufte (E.-B. 78).

In 'Židinys' 28, 385f. teilt Balys folgende Ballade mit: Ein junges Mädchen weint in Gefangenschaft. Sie bittet zunächst die Mutter, dann den Vater, die Schwester und den Bruder, durch den Verkauf dieses oder jenes Gegenstandes sie zu erlösen, sie lehnen jedoch ab; erst als sie den Geliebten bittet, die Goldringelein zu verkaufen, ist dieser damit einverstanden und erlöst sie. — Das Lied besteht aus fünf, den Wortlaut jeweils nur notdürftig variierenden Gerüststrophen.

Über dieses Lied, zu welchem inhaltlich wie formal die deutsche Ballade von der 'Losgekauften' gehört (E.-B. Nr. 78: ein Mädchen aus der Gewalt des Schiffmanns zu erlösen, lehnen die Angehörigen ab, nicht aber der Geliebte), gibt es eine umfängliche Literatur. Ich nenne: E. Pohl, Die deutsche Volksballade von der Losgekauften = FFC Nr. 105; Felix Liebrecht, Zur Volkskunde (Heilbronn 1879) S. 222ff. = Ztschr. f. deutsche Philologie 9, 53; G. A. Megas in JfVf 3, 54ff.; Alfred Quellmalz ebda S. 74ff. Es ist ferner zu verweisen auf DgF Nr. 486, Child Nr. 95, Hnat'uk, Hajivky S. 102f. Nr. 30 u. S. 237ff. Nr. 178, Potebńa 2, 525—531; Romanov 1, 53 Nr. 105. Die litauischen Varianten sind von Pohl a. a. O. S. 274ff. behandelt; Balys hat in seiner Besprechung in der Zeitschrift 'Vairas' Jg. 1935 Nr. 6 S. 253—256 weitere Fassungen namhaft gemacht (der Aufsatz lag mir nicht vor) und in 'Židinys' 28, 386 bzw. AE S. 84 die Liste ergänzt.

Pohl kommt S. 281 seines Buches zu dem Ergebnis, daß das litauische Lied durch Vermischung entstanden sei: zuerst sei von Deutschland in Litauen die Ballade 'Edelmann und Schäfer', und zwar in ihrer späteren Überformung durch die 'Losgekaufte' eingedrungen, später dann von Lettland her die lettisch-estnische Form der 'Losgekauften'; beide hätten sich dann vermischt in den Einleitungen und in den Loskaufgegenständen. Dieser Ansicht schließt sich auch Balys AE 84 Nr. 20 und 'Židinys' 28, 386 an.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit mich mit dem Liede noch von einer anderen Seite her befassen. Man pflegt es — in all seinen Ausformungen bei den verschiedenen Völkern — als 'Ballade' zu betrachten. Als Thema liege ihr zugrunde, daß die nächsten Angehörigen ablehnen, ein Opfer für die Rettung eines der Ihrigen zu bringen, während der Geliebte sich ihm mit Freuden unterzieht, ein Thema, das man bis in die Antike zurückverfolgen kann (Alcestis, siehe Pohl S. 341ff.).

Freilich: weder von erzähltechnischer, noch inhaltlicher, noch formaler Seite her will sich das Lied ohne weiteres den 'Balladen' einreihen lassen, viel eher dagegen den Gerüststrophenliedern, von denen wir bereits oben unter Nr. 5, 7, 22 und 23 Beispiele zu behandeln hatten. Sie sind in Deutschland keineswegs selten; außer den ebengenannten kann z. B. noch genannt werden: 'Spinn, spinn, meine liebe Tochter' (E.-B. Nr. 838); Kappelmünch (E.-B. Nr. 978); Bruder Melcher (E.-B. Nr. 1753). Anderwärts sind sie verbreiteter, und gerade das litauische Gebiet stellt sie in größter Anzahl. Vielleicht war der Boden für diese Gerüststrophenlieder in Litauen durch die für den dortigen Liederschatz charakteristischen 'Doppellieder' ('Zwillingslieder')[1]) besonders gut vorbereitet. Es stellen diese eine Verkoppelung zweier Lieder mit weitreichendem gemeinsamem Gerüst dar. Was an ihnen im Hinblick auf das hier behandelte Lied noch besonders interessiert, ist der Umstand, daß auch bei diesen 'Doppelliedern' im variablen Strophenteil vielfach einzelne Mitglieder der Familie auftreten oder auch der (oder die) Geliebte mit hereingezogen oder mit den Familienmitgliedern kontrastiert wird. Zum Beispiel Schwester—Bruder (Ness. 410; Bartsch 247); in der Formung: Schwester/Mutter—Bruder/Vater bei Niemi-Sab. 924; Bartsch 30, 73, 248; Vater—Mutter: ders. 250; Geliebter—Bruder: ders. 183; Geliebter—Geliebte: ders. 45 und 178.

Ich möchte nun im folgenden eine Anzahl litauischer Gerüststrophenlieder namhaft machen, die in Aufbau und Inhalt mehr oder weniger der 'Losgekauften' sich vergleichen lassen. Sie alle haben das Gemeinsame, daß im Wechselteil der einzelnen Strophen nacheinander mehrere Familienangehörige — meist: Vater, Mutter, Bruder, Schwester — auftreten. Näher verwandt mit der 'Losgekauften' sind diese Gerüststrophenlieder, wenn zu den Angehörigen auch noch der oder die Geliebte tritt oder gar als solche den Blutsverwandten gegenübergestellt werden. Die Nähe der Verwandtschaft wird auch dadurch bestimmt, ob die geschilderten Geschehnisse in der Befreiung aus einer Notlage, mit oder ohne Darbringung eines Opfers bestehen, oder Fernerliegendes bringen. Es soll nun mit den folgenden Zusammenstellungen keinerlei Entwicklungsreihe aufgestellt werden, sondern nur der Blick darauf gelenkt sein, wie ungemein lebendig und fruchtbar, vor allem in einem noch vielfach so urtümlichen Liederschatze wie dem litauischen, eine bestimmte Strophenliedformel sich auswirkte, eine Formel, der auch die 'Losgekaufte' entsprossen ist.

A. Die Kette besteht aus einer Anzahl Anverwandter.

1. Wo die einzelnen Angehörigen (Vater, Mutter, Bruder, Schwester) tranken und was an dieser Stelle grünte: TD 5, 49 Nr. 63; Bieliauskas Nr. 113.

2. Aufforderung an die einzelnen Angehörigen zu trinken, und worin ihr Tun besteht: TD 5, 190 Nr. 256 (Hochzeits-Trinklied).

3. Wohin die Angehörigen gesandt werden, als sie nicht schlafen können: TD 4, 9f. Nr. 24 und 25. Siehe auch unter Nr. 19.

4. Klage des Mädchens um die gestorbenen Angehörigen: Niemi-Sab. 1277; Kalvaitis 522; Rhesa 54 (Ausg. von Biržiška 1, 106, Fassung II und III); Bartsch 175; TD 5, 17 Nr. 22; Brazys S. 30; Dovydaitis 387; MllG. 4, 439 Nr. 7. — Es handelt sich bei diesen Zitaten nicht um Varianten eines und desselben Liedes, sondern um mehrere selbständige Lieder. Siehe auch unter Nr. 38.

5. Der Soldat hat die Seinen verlassen, die um ihn weinen: Ness. 409; Leskien-Brugman S. 20f. Nr. 18; TD 7, 28 Nr. 29. Siehe auch unter Nr. 21.

6. Als die Braut von ihrer Heimat Abschied nimmt, weinen Vater, Mutter, Bruder und Schwester (Hochzeitslied): Niemi-Sabaliauskas 903; TD 1, 251 und 257f.; MllG. 4, 515f. Nr. 73. — Über Gerüststrophenlieder bei der Hochzeit siehe oben unter Nr. 23.

7. Ich werde die Wege, die zu Vaters usw. Hof führen, frei machen: TD 5, 25 Nr. 34.

8. Das Mädchen bittet die einzelnen Angehörigen, sie zu besuchen und gibt an, wie sie den Weg bezeichnen wird: TD 5, 76f. Nr. 102.

---

[1]) Parallelen finden sich allerdings auch im slavischen Liederschatz, worauf Kolberg, Pieśni ludu lit. S. (1) hinweist.

9. 'Sohn, wie wird es dir ergehen ohne Vater, Mutter, Brüder und Schwestern?' Brazys S. 36. Vgl. auch S. 81; Dovydaitis 8.

10. Vater, Mutter, Bruder und Schwester weinen, weil sie keine Tochter bzw. Schwester haben, die ihnen bei ihren Arbeiten helfen kann: Brazys S. 89.

11. Das gescholtene Mädchen wird den Weg zu Vater, Mutter usw. finden, auch wenn man ihn umpflügt und einsät: TD 5, 26f. Nr. 35; ferner Niemi-Sab. 1165.

12. Die Angehörigen bringen dem verwundeten Krieger Gaben und heißen ihn, sich erheben: TD 5, 40 Nr. 54. Siehe auch unter Nr. 27.

13. Vergeblich bittet der Bursche, der Kopfweh hat, Vater, Mutter, Schwester und Bruder, ihm frisches Wasser zu bringen: Brazys S. 32. Vgl. auch unten Nr. 44.

14. Weder Vater, Mutter, Bruder noch Schwester geben dem Mädchen Bier zu trinken: Brazys S. 88.

15. Ohne den Willen von Mutter, Vater und Bruder wird die Braut nicht herausgegeben MllG. 3, 206f. (< Juškeviče, Svotbinė rėda S. 34f.).

16. Trotzdem Mutter, Vater, Bruder und Schwester rufen, kehrt das Mädchen nicht zurück: Bieliauskas Nr. 118.

Aa. Befreiung aus einer Notlage.

17. Nur der Bruder, nicht aber die anderen Angehörigen schützt die Schwester vor den Schlägen ihres Mannes: Balys, Šimtas l. b. Nr. 73 ('Židinys' 28, 227 Nr. 19 und AE Nr. 18); Rhesa 44 (Ausg. von Biržiška 1, 89f.); Ness. 275; Bartsch 82; Niemi-Sab. 1164; Jušk. 165 und 494; TD 4, 69 Nr. 175; Brazys S. 102. — Polnische Fassungen siehe u. a. bei Steffen 2, 43ff.; Pauli, P. l. polsk. S. 138ff. Nr. 1 (mit poln. Übertragung der Fassung bei Rhesa); Kolberg, Mazowsze 3, 135 Nr. 112 (Hochzeitslied); ders., Lud 4, 126 Nr. 250; 9, 220 Nr. 75; 10, 246f. Nr. 90; 10, 313 Nr. 158; 10, 322; 12, Nr. 157—163; 16, 267 Nr. 429; 18, 70 und 124; 21, 20.; Kamieński, Pieśni ludu pomorskiego 1, 224f. Nr. 182. Vgl. ferner das Frühlingslied bei Radčenko S. 16f. Nr. 43 (die Schwägerin schützt), sowie die weißrussische Fassung bei Šejn, Mat. 1, 1, 403 Nr. 491. Mährisch findet sich das Lied bei Sušil Nr. 636 Var. 1271f., Bartoš (1889) Nr. 443 und Peck, Valašské nár. písně S. 86. Siehe ferner Lautenbach S. 78f. unter X und Niemi S. 272f.

18. Die einzelnen Angehörigen versprechen dem in großer Not befindlichen Mädchen Kühe, Ochsen usw.; das Mädchen zweifelt jedoch, ob dies etwas nützen werde: TD 4, 140 Nr. 359, vgl. ebda Nr. 360; ferner Niemi-Sab. 1341. Siehe auch unter Nr. 23 und 48.

B. Die Kette ist durch den Geliebten oder auch die Geliebte erweitert[1]).

19. Angehörige und Geliebter können nicht schlafen, wohin sie gesandt werden: Jušk. 864. Siehe auch unter Nr. 3.

20. Das Mädchen bittet das Vögelein, nicht zu zwitschern, daß Vater, Mutter, Bruder, Schwester und Geliebter nicht geweckt werden: TD 5, 116f. Nr. 155.

21. Bruder nimmt Abschied von seinen Angehörigen und seinem Mädchen: Kalvaitis 461; TD 7, 28 Nr. 28; Bartsch 152; vgl. auch Nesselmann 331. Siehe ferner unter Nr. 5.

22. Das Mädchen preist ihren Geliebten und die einzelnen Angehörigen: TD 5, 52f. Nr. 67.

Ba. Befreiung aus Notlage.

23. Der Bursche schickt Diener zu Angehörigen und seinem Mädchen und rechnet darauf, daß sie ihn befreien. Sie bringen Habe mit, befreien aber nicht: Kalvaitis 174. Siehe auch Nr. 18 und 48.

C. In besagter Kette treten Angehörige und Geliebte(r) in Gegensatz.

24. Der mit der Schar reitende Bursche trennt sich von dieser nicht, um Abschied von Vater, Mutter, Bruder und Schwester zu nehmen, wohl aber, als es gilt, von seinem jungen Mädchen zu scheiden: Balys, Šimtas l. b. Nr. 21; Leskien-Brugman S. 144 Nr. 88; Jušk. 477; Dovydaitis 207; Kolberg, Pieśni ludu lit. Nr. 8.

25. Der Bursche hört erst auf zu pflügen, als seine Geliebte ihm den Mittagsimbiß bringt: TD 4, 17 Nr. 43; Brazys S. 6. — Mährische Fassung siehe Sušil Nr. 446 Var. 832; ukrainische bei Golovackij 2, 149—152 Nr. 10.

---

[1]) Solche Gerüststrophenketten sind charakteristisch auch für die ukrainischen Neujahrslieder (щедрівки): siehe F. Kolessa, Українська усна словесність S. 578.

26. Als der Bursche zum Hof seiner Geliebten reitet, steigt er erst vom Pferd, als diese selbst zu ihm heraustritt: TD 5, 127f. Nr. 168; Dovydaitis 234, 326.

27. Der verwundete Bursche erhebt sich erst, als seine Geliebte ihn dazu auffordert: Jušk. 1168. Siehe auch Dovydaitis 77 und vgl. unter Nr. 12. S. dazu das polnische Lied bei Steffen 1, 191f. Nr. 167.

28. Der mit Kopfschmerzen daliegende Sohn erhebt sich erst, als man ihm sein Mädchen zuführt: Balys, Šimtas l. b. Nr. 33. Livische Fassungen siehe bei Loorits 362 und 637a; lettische ebda 362 und Bērzkalne 1027.

29. 'Es ist mir nicht leid um die Federn, die der Pfau auf dem Boden schleift, noch darum, meine Angehörigen in Not zu lassen, wohl aber die Geliebte': Kalvaitis Nr. 6.

30. Nur den Burschen kann das Mädchen lieben wie das eigene Herz: Jušk. 1036.

31. Nur dem Burschen öffnet das Mädchen ihre Stube: TD 4, 35 Nr. 87 und S. 87f. Nr. 216.

32. Nur dem Geliebten öffnet das Mädchen das Fenster und reicht ihm die Hände: Jušk. 87. Polnisch bei Kolberg, Mazowsze 5, 165f. Nr. 105; ukrainisch bei Čub. 3, 212 u. Gol. 3/2, 78, s. Potebńa 2, 405f.

33. Nur ihrem Burschen gegenüber ist das Mädchen gewillt, eine Rautenblüte aus ihrem Garten zu geben, als man sie verlangt: Niemi-Sab. 1156.

34. Erst als die Geliebte das Bett bereitet, ist der Bursche zufrieden, da er nun jemand hat, mit dem er plaudern kann: TD 5, 155f. Nr. 206.

35. Erst als der Bursche dem Mädchen Rauten zum Kränzlein bricht, reichen diese: DT4, 37f. Nr. 92.

36. Nicht die einzelnen Angehörigen, wohl aber der Geliebte bringt dem Mädchen Wasser, die Rauten zu gießen: Dovydaitis 100.

37. Die Angehörigen sind fern am Abend, kein Diener ist da, nach ihnen zu senden. Aber der Geliebte ist zugegen: Jušk. 416. Vgl. TD 3, 144 und Ness. Nr. 125.

38. Das Mädchen klagt um die Angehörigen: sie wird weder einen anderen Vater noch eine andere Mutter usw. erhalten, wohl aber einen anderen Geliebten: Rhesa 171; Ness. 77 = Preuß. Prov. Bll. 9, 525. Siehe auch unter Nr. 4.

39. Nicht die Angehörigen nehmen dem Mädchen Kranz und Sorge ab, wohl aber der Geliebte: Brazys S. 83. Von polnischer Seite klingt das Hochzeitslied bei Kolberg, Lud 3, 309 Nr. 90 und S. 272 Nr. 37; 11, 196f. Nr. 85; 12, 220f. Nr. 426; 13, 204 Nr. 438; 18, 99 Nr. 122 an.

40. Eine Witwe klagt und freut sich erst, als man ihr sagt, ihr Geliebter kehre zurück: TD 5, 50f. Nr. 64. Vgl. dazu aus dem Livischen: Loorits Nr. 364.

Ca. Befreiung aus Notlage.

41. Nur der Bursche befreit die Hände des mahlenden Mädchens: Jušk. 389.

42. Nur der Bursche rettet das ertrinkende Mädchen: Dovydaitis 354. Aus dem Polnischen vgl. Kolberg, Pieśni (1857) S. 161ff. Nr. 12s und ders. Lud 10, 234f. 81 (mit epischer Vorgeschichte eines Kindsmordes), 11, 97 Nr. 92; aus dem Ukrainischen vgl. Hnat'uk, Kol. 2, 242ff. Nr. 291 mit weiteren Angaben; weißrussische Fassungen s. bei Rozenfel'd S. 25f. Nr. 34 und Radčenko S. 93 Nr. 100, s. auch noch Potebńa 1, 191ff.

43. Die Stimme des Mädchens, das sich im Walde verirrt hat, erreicht nicht die Angehörigen, wohl aber den Geliebten: Jušk. 341 und 474. Vgl. dazu das weißrussische Lied bei Šejn, Mat. 1, 1, 176 Nr. 166 und Romanov 1, 39f. Nr. 73.

44. Nur die Geliebte bringt dem Burschen, der Kopfweh hat, frisches Wasser: Jušk. 230; TD 4, 141f. Nr. 363; Kalvaitis 171. Umgekehrt: der Bursche bringt dem Mädchen Wasser: Jušk. 367. — Das Lied ist auch slawisch sehr beliebt: polnisch bei Bystroń, Pieśni ludowe z polskiego Śląska 1, 244 Nr. 167; mährisch: Sušil Nr. 446, Var. 830; Bartoš (1901) S. 101 Nr. 122 und S. 869 Nr. 1696; slowakisch: Slov. spevy Diel 3 (1899), 216 Nr. 601; kroatisch: HNP 7, 245f. Nr. 393; serbisch: Karadžić 1, 185f. Nr. 288; Đorđević, Српске народне мелодије (Предратна Србија) Nr. 252; bulgarische Belege siehe bei Stoilov, Показалецъ 2, 177 Nr. 710 und Romanski, Прегледъ на българскитѣ народни пѣсни 2, 70 Nr. 203. Vgl. auch Golovackij 3/1, 64f. Nr. 4, Passow, Nr. 456f. (griech.) und oben Nr. 13.

45. Der Bursche hat Pferd und Stangenzaum vertrunken, nur sein Mädchen löst sie aus: TD 7, 73 Nr. 133.

46. Bojaren kommen und wollen die Schwester nehmen. 'Ich habe noch einen Vater... usw., der kann mich erlösen.' Nur der Geliebte befreit: Jušk. 171.

47. Ihr Polenkrieger, nennt mich nicht Soldat; ich habe einen Vater (usw.), er kann mich befreien: Jušk. 764. Siehe dazu polnisch bei Kolberg, Mazowsze 2, 117f. Nr. 265; ders.,

Lud 16, 303f. Nr. 499f.; ukrainisch bei Hnat'uk, Hajivky S. 239 Nr. 179 und bei Čub. 5, 499ff.; kroatisch bei Kurelac, Jačke Nr. 254.

48. a) Ich (oder: das Mädchen) fiel in Not; Vater usw. wird mich befreien; schließlich befreit der Geliebte: Balys in Židinys (siehe oben); ders., Šimtas l. b. Nr. 32; TD 4, 141 Nr. 361; Bezzenberger S. 16f. Nr. 27; Niemi-Sab. 1342. Das Mädchen sitzt schon neun Jahre im Schlosse (szlosużil): Bartsch 53; dazu livisch bei Loorits Nr. 365, lettisch ebda 639a. — b) Der Bursche ist in Not und wird von der Geliebten befreit: Bartsch 107; ebda 107a (= Bezzenberger, Lit. Forschungen S. 17 Nr. 27); ebda 321; Niemi-Sab. 1339; Kalvaitis 172; Jušk. 935; TD 3, 72 Nr. 449; Dovydaitis 20. Vgl. ferner TD 4 Nr. 358. Ein Student sitzt neun Jahre im Turme: Leskien-Brugman S. 26 Nr. 33; Nesselmann 119. Zu dieser Situation vgl. auch die russischen Lieder bei Černyšev Nr. 121 und Sobolevskij 6 Nr. 585ff.; sie geben das Thema jedoch in epischer Form und nicht in Gerüststrophen. Siehe noch Hnat'uk, Kol'. 2, 68 f. Nr. 191; Romanov, 1, 63f., Nr. 2; Sušil Nr. 446 Var. 829. Im übrigen vergleiche Pohl, Potebńa und oben unter Nr. 18 und 23.

Die vorstehenden Zusammenstellungen lassen wohl erkennen, welch ungemein kräftiges, immer wieder von neuem aus der Tiefe kommendes und zu neuen Gestaltungen drängendes Leben in diesem um die 'Losgekaufte' sich scharenden Liedkreis pulsiert. Eine solch weitgehende Umschau führt aber auch stark über die Tatbestände hinaus, welche die Erforschung einer einmaligen 'Urform' der 'Ballade' von der Losgekauften und deren Verbreitung auf bestimmten Wanderwegen umreißen.

84. Die Brombeerbrockerin (E.-B. Nr. 121).

Das Lied Nr. 138 in TD 4, 53 hat folgenden Inhalt:

Auf dem Hügel befindet sich ein Kirschengarten, in ihm ein goldener Stuhl. In dem Stuhl sitzt ein Jüngling. Ein Mädchen ging des Weges. 'Komm, Mädchen, ich werde dir Birnen und Äpfel schütteln, du wirst dir eine Schürze voll sammeln und wirst dir das Bäuchlein vollessen'. — Noch war kein Vierteljahr vorüber, da fingen die Birnen und Äpfel an, aufzuschwellen und die Bändel der Schürze gingen nicht mehr zusammen. 'Wo ist der Jüngling, der die Birnen und Äpfel schüttelte, von denen ich nach Lust aß? Zahle, Bürschlein, für das Rautenkränzlein: für das Kränzlein ein paar Hunderter, aber für das Kindlein ein paar Ochsen.' 'Weine nicht; für das Kränzlein werde ich zahlen ein paar Groschen, für das Kindlein ein freundliches Wörtlein.'

Das Thema dieses litauischen Gesanges ist dasselbe wie das des bekannten und verbreiteten deutschen Brombeerliedes (E.-B. Nr. 121; Meisinger, Oberland Nr. 3; Heeger-Wüst Nr. 45; Jungbauer, Böhmerwald Nr. 3): Hier brockt das Mädel im Beisein des Sohnes des Jägers im Wald ein Körbchen voll Brombeeren. — 'Es stund kaum an ein Vierteljahr, die Brombeer wurden groß...' und schließlich hat sie ein Kind auf ihrem Schoß.

Das für den Bereich des litauischen Volksliedes an sich fremde Thema hat eine Einkleidung und Ausgestaltung mit durchaus nationalen Mitteln gefunden, so daß man den fremden Ursprung des Liedes nur noch bei scharfem Zusehen gewahr wird (ins Wendische dagegen ist es in engstem Anschluß an den deutschen Wortlaut aufgenommen worden, siehe Časopis maćicy serbskeje 65 [1912], 106 Nr. 49).[1])

85. Winterrosen (E.-B. Nr. 117).

In 'Židinys' 28, 389f. teilt Balys aus dem Munde einer 103jährigen Frau von Skriaudžia nahe der ostpreußischen Grenze ein Lied mit, das schildert, auf welch ungewöhnliche Weise ein Mädchen einem Witwer zuteil ward:

Auf dem Hügel stand eine grüne Linde: unter ihr beredeten sich drei Burschen, ein Mädchen aufzusuchen. Der eine sagte: 'Sie wird die meine sein'; der zweite: 'Gott weiß'; der dritte, ein alter Witwer: 'Es wird mein Mädchen sein'. Das junge Mädchen sprach das zornige Wort: 'Geh, du Alter, in den Garten, eine dürre Gerte zu suchen[2]), und wenn du eine dürre Gerte finden wirst, aber mit grünen Blättern...' Der Witwer ging in den Garten und fand eine

[1]) Ein ähnliches Thema 'Wir wollen in den Garten gehen und dir eine Schürze voll Kirschen und Birnen pflücken — wobei die Folgen dieser Handlung nicht ausbleiben' — kennt auch das polnische Volkslied (z. B. Kolberg, Lud 12, 159f. Nr. 297), doch stehen diese Lieder der deutschen 'Brombeerbrockerin' lange nicht so nahe, wie das litauische Lied.

[2]) 'sausos lazdos ieškoti'; vgl. auch AE S. 92, wo jedoch von einem vertrockneten Nußbaum gesprochen wird.

dürre Gerte mit grünen Blättern. Das Mädchen betrachtete sie, bitter weinend und den Garten verfluchend: 'Du hast mich ins Verderben gestürzt...'

Auch dieses litauische Lied hat, wie das vorher genannte, obgleich es durchaus selbständig gestaltet ist[1]), thematische Verwandtschaft mit einer deutschen Ballade, nämlich den 'Winterrosen' (E.-B. Nr. 117; Heeger-Wüst Nr. 43): hier fordert das Mädchen von dem Ritter, der ihr Schlafbuhle sein möchte, drei Rosen, gewachsen zwischen Weihnachten und Ostern. Der Ritter findet solche, bricht sie und schüttet sie dem Mädglein in den Schoß (siehe E.-B. Nr. 117b). In den meisten Fassungen weint daraufhin das Mädchen. Die ebenfalls in den meisten Varianten geschilderte List des Ritters, die Rosen sich malen zu lassen, ist wohl ein rationaler Zug, der der Ballade ursprünglich nicht eignet (siehe auch John Meier, Balladen, zweiter Teil [Leipzig 1936] S. 267). Und wenn auch das litauische Lied mit dem Zug 'junges Mädchen — alter Mann' ein zwar beliebtes, den 'Winterrosen' jedoch fehlendes Thema anschlägt, so kann doch eine Typenverwandtschaft beider Lieder nicht geleugnet werden.

86. Graserin und Reiter (E.-B. Nr. 71).

In ganz ähnlicher Weise scheint auch das Lied Nr. 358 bei Dovydaitis durch das Grundthema einer deutschen Ballade angeregt zu sein. Sein Inhalt ist folgender: Mütterchen sandte mich nach Wasser. Ein Bursche kam, sein Roß zu tränken. 'Mädchen, tränke meine Rosse!' 'Ich werde die Eimer nicht hinstellen, die Trage nicht ablegen, schelten werden meine Eltern.' 'Lerne, Mädchen, gegen deine Eltern zu lügen. Sage: Salzig ist das Wasser am Meere; ich hängte mein Tragjoch in den Platanenzweig.' — 'Nicht mehr lange wirst, Mutter, du mich schelten; in wenigen Tagen wirst du mich vermissen.' — 'Ich ging in die Kammer zur Handmühle, es fehlt meine Tochter; ich ging in die Mädchenstube zu den Schreinen, es fehlt meine Tochter.' Vgl. dazu noch Ness. 305 und 306 sowie Kolberg, Pieśni ludu lit. S. (11).

Wohl weist das Lied zweifellos eine Anzahl spezifisch litauischer Züge auf (das Mädchen, das mit an kupfernem Tragjoch hängenden goldenen Eimern nach Wasser geht, die Handmühle in der Kammer, der bunte Schrein im Mädchengelaß), aber in Anlage und Handlungsverlauf, vor allem auch in der Unterredung zwischen Mädchen und Bursche (Hinweis auf die scheltende Mutter und Rat zu lügen) erinnert es doch so stark an die deutsche Ballade von 'Graserin und Reiter' (E.-B. 71), daß die Ansicht nicht von der Hand zu weisen ist, letztere habe das Modell für das im übrigen recht frei und mit landesüblichen Mitteln gestaltete litauische Lied abgegeben.

Die Übernahme der deutschen Ballade ins Wendische (Haupt-Schmaler 1 Nr. 49 und mehrfach noch in Časopis maćicy serbskeje) geschah in viel engerem Anschluß.

87. Der Edelmann im Habersack (E.-B. Nr. 146).

Bei Niemi-Sab. lesen wir unter Nr. 1343 eine Schwankballade folgenden Inhaltes:

Ein Müller hatte ein hübsches Töchterlein. Der 'Herr' bewirtet den Müller und hält um dessen Tochter an, bekommt aber zur Antwort: 'Nicht deinetwegen habe ich das Töchterlein erzogen, nicht deinetwegen schlaflose Nächte gehabt.' Da redete der Herr mit seinem Diener: 'Wie können wir das Mädchen verlocken?' 'Wir werden neue Säcke nähen, den Herrn in einen stecken und zur Mühle führen.' 'Wohin sollen wir des Herrn Weizen tun?' 'In die Vorhalle.' 'Die Truthennen werden die Säcke bepicken und des Herrn Weizen zerstreuen.' 'Tragt die Säcke in die Mädchenkammer zum Bett der Jungfrauen.' Gen Mitternacht fängt der Sack an herumzuspazieren. 'Was für ein Teufelsweizen ist das?' Es wälzt sich der Sack im Bett. 'Schweig, du liebes Mägdlein: Ich bin vom Hof Herr Mikolas.' 'Wenn du ein richtiger Herr wärest, würdest du nicht die Nacht herumschweifen und Mädchen verlocken.'

Sabaliauskas hat noch eine weitere, nicht abgedruckte Variante aufgezeichnet. Weitere litauische Belege siehe Jušk. 1306 und vgl. TD 4, 114 Nr. 294 (zweiter Teil).

Es handelt sich hier um eine auch in Deutschland häufig gesungene Ballade vom Edelmann im Habersack (E.-B. Nr. 146). Das Lied ist auch in Skandinavien (Dänemark, Schweden, Norwegen und Island) ungemein verbreitet; einen Überblick über die Verbreitung gibt E. Tang Kristensen in 'Et hundrede gamle danske skjæmteviser' (1901) S. 154 bei Nr. 43. Siehe auch Grüner Nielsen, Danske skjæmteviser Nr. XXXI. Gegenüber dem deutschen Lied zeigen diese skandinavischen Fassungen starke Abweichungen; der Täter ist hier auch kein Edelmann, sondern irgendein Bürgerlicher, ein Schneider, ein 'Schelm'. Die Ballade kommt

---

[1]) Vgl. jedoch für den Anfang Lieder wie etwa das polnische bei Kolberg, Lud 12, 202f. Nr. 391 (u. ff.).

außerdem im Westslawischen vor: wendisch steht sie bei Haupt-Schmaler I unter Nr. 37, in der Časopis maćicy serbskeje 25, 97 Nr. 3 und Jg. 42, 84 Nr. 68. Tschechisch lesen wir sie bei Holas 2, 11 Nr. 8 und 5/6, 112f. Nr. 159; polnisch u. a. bei Kolberg, Lud 4, 104f. Nr. 197ff; 12, 194f. Nr. 372ff.; 18, 161; 19 Nr. 460; 21 Nr. 79—83; 22 Nr. 203f.; ders., Mazowsze 2 Nr. 208f.; 3 Nr. 367 (jeweils mit weiteren Angaben); Pauli, P. l. polsk. S. 70ff.; slowakisch in: Slov. spevy 3 (1899), 74 Nr. 206.

Die litauische Fassung hat neben den deutschen, im Wortlaut ziemlich einheitlichen Belegen allerlei Eigenzüge: so gleich die Vorgeschichte mit Bewirtung, Freien und Absage, was alles im Deutschen fehlt; die Ablehnung, den Sack in der Vorhalle abzustellen, was gleichfalls im Deutschen nicht vorhanden ist; das Gespräch des Edelmanns mit der Müllerstochter, für die im Deutschen eine Unterredung zwischen Eltern und Tochter steht. Mit all diesen Zügen stellt sich die litauische Fassung zur polnischen Form der Habersackballade. Ich ziehe zum Vergleich die drei bei Bystroń, Pieśni ludowe z polskiego Śląska 1, 494f. unter Nr. 458 A—C[1]) abgedruckten Fassungen heran.

Auch hier bewirtet der Herr den Müller: '*Pán go* vinem *częstuje*' (A; vgl. lit.: Jėme *ponas* melnikū *česiavot*), erhält die Absage, daß er die Tochter, die ihn nicht wolle, nicht bekomme (B). Auch hier soll der Sack nicht im Flur niedergestellt werden (nie stáwiej mie na sieni; vgl. lit.: priesieny), allerdings mit der Begründung, der Müller habe sehr viel Schweine. Die Beziehungen reichen bis zu solchen Einzelzügen, wie die Lautform des Namens des Verführers; er heißt litauisch 'Mikolas', in polnisch A und B 'Mikołáj' (= Nikolaus). Auch der Vorwurf des Mädchens ist gleich formuliert: 'Dybyś ty był słuszny pán, nie chodziłbyś w nocy sám..' (A; vgl. dazu litauisch: Kad tu būtum geras ponas, tai... tu naktį nevaikščiotum...).

Bei dieser Sachlage kommt die Annahme eines unmittelbaren Liedaustausches zwischen Deutschland und Litauen nicht in Frage.

88. Der betrogene Ehemann (E.-B. 149).

Bei Juškeviče finden sich zwei Lieder über das Thema 'Betrogener Ehemann'. Das erste steht unter Nr. 189 und hat folgenden Inhalt:

Die Herrin ist unwohl. Es gelüstet sie nach frischem Wasser. Als sich der Herr danach auf den Weg macht, schreibt sie einen Brief an den Doktor in Wilna: 'Eile, der Herr ist nicht da!' Der Doktor will nicht. Sie wird Wachen aufstellen. [Der Doktor kommt]. Die Wachen schlafen ein und merken das Hereinkommen des Herrn nicht. 'Mit wem sprachst du?' 'Mit der Kerze, die nicht brennen wollte.' 'Wessen Rock liegt auf dem Tisch?' 'Der Schüler Juras war da und wollte Wein trinken; da er nicht zahlen konnte, ließ er den Rock da.' 'Wer jammert hinter der Türe?' 'Ein armer Kranker.' Der Herr gibt ihm Geld: 'Geh zum Doktor nach Wilna!' Der macht sich aus dem Staube. — Eine Variante steht ebda unter Nr. 394.

Das zweite Lied ähnlichen Themas steht unter Nr. 380. Sein Inhalt ist:

Der Herr begibt sich auf eine lange Reise. Die zurückgebliebene Gattin lädt die Nachbarn ein und bewirtet sie mit Schnaps, Käse und Butter. Als der Herr zurückkommt, fragt er, wo der Käse hingekommen sei. 'Der Hund hat ihn gefressen.' Sie flieht zur Türe hinaus, als der Herr zu brummen anfängt. — Beim Gottesdienst muß sich der Kantor vom Pfarrer zur Rede stellen lassen, ob er gestern abend betrunken gewesen sei. Dieser antwortet, er habe nicht singen können, er sei heiser gewesen. — Eine sehr nahe Variante steht ebda unter Nr. 656.

Derartige Stoffe finden sich im Liederschatz vieler Völker behandelt, zum Teil mögen sie auf spielmännische Überlieferung zurückgehen und mit den Spielleuten gewandert sein. Auch das Deutsche kennt eine stattliche Anzahl Lieder dieses Gepräges; bei E.-B. 1, 486 sind einige von ihnen aufgezählt; vgl. auch noch E.-B. Nr. 900, das auf englisch-schottische Überlieferung zurückgeht (DgF 5, 211; E. Tang Kristensen, Danske Skjæmteviser Nr. 63; Grüner Nielsen, Skjæmteviser Nr. 62; Child 274). Litauen wird die Anregung zu solchen Liedern aus der Fremde erhalten haben; ob und wie weit in dem oben Mitgeteilten Eigenes verarbeitet ist, müßte durch Einzeluntersuchung festgestellt werden. Auch hier wird nicht das Deutsche, sondern das Slawische die nächsten Anknüpfungspunkte bieten; wenigstens ist für das erste Lied ein solches von ganz ähnlichem Aufbau aus dem Tschechischen überliefert: siehe Holas 2, 10 Nr. 7 und 3, 11 Nr. 8, ferner das Bruchstück bei Erben S. 499 Nr. 46. Hier schickt die kranke Herrin den Gemahl nach Wein und vergnügt sich unterdessen mit dem Diener. Auf die Fragen des zurückkehrenden, Verdacht schöpfenden Gemahls antwortet sie

[1]) D gehört zu 459 (Liebhaber verschafft sich in Engelsgestalt Eingang ins Kloster).

mit allerlei Ausflüchten. Der hinter den Ofen geflüchtete Diener wird als Bettler mit gebrochenem Fuß ausgegeben und beschenkt. Vgl. ferner das weißrussische Lied bei Romanov 1, 103 Nr. 12. Polnische Varianten des Liedes, wie Kolberg, Lud 12, 237 Nr. 459 gehen mit dem 1. litauischen Lied sogar in solchen unbedeutenden Nebenzügen überein, wie der Ausrede der Frau, sie habe mit der Kerze gesprochen, die nicht brennen wollte.

89. Die Tierhochzeit (E.-B. 163 und 164).

Unter die 'Balladen' sind bei E.-B. auch die 'Tierhochzeiten' aufgenommen (Nr. 163: Vogelhochzeit; Nr. 164: Käferhochzeit; Nr. 165: Tierhochzeit). Solche sind in ganz Europa verbreitet; einen ersten Überblick hat Bolte in ZfVkde 12, 169 gegeben. Siehe auch noch Wossidlo 2, 442 zu Nr. 1672ff. Auch Litauen nimmt teil, und zwar mit einer größeren Anzahl einschlägiger Lieder, die im folgenden genannt seien.

1. Als der Sperling seine Tochter verheiraten will (Žada žvirblelis dukrytę leisti), da lädt er alle Vögel ein bis auf die Eule, die dann ungeladen kommt. Beim Tanze tritt ihr der Sperling auf den Fuß, worauf die Eule zum Richter rennt. — Litauische Belege: Rhesa 19 (Ausg. von Biržiška 1, 36f. mit Hinweisen) = Ness. 13; Bartsch 348; Niemi-Sab. 1362; Jušk. 501; Kalvaitis 388 (Anfang); Dovydaitis 272 (Anfang); MllG. 4, 454f. Nr. 33; ebd. 5, 186 Nr. XI (Anfang); Kolberg, Pieśni ludu lit. Nr. 51.

Diese 'Vogelhochzeit' hat mit deutschen Liedern nichts gemein, ist jedoch slawisch stark verbreitet: mährisch siehe Sušil S. 622 Nr. 2064 und Bartoš (1889) S. 335 Nr. 567; slowakisch: Slov. spevy 2, 217 Nr. 588; kroatisch: Kurelac, Jačke Nr. 611; polnisch: Pauli, P. l. polsk. S. 178 Nr. 5; Kolberg, Mazowsze 2, 151f. Nr. 335f. mit weiteren Angaben; ebda 4, 356f. Nr. 420; ders., Lud 1 (Sandomierskie) S. 149f. Nr. 182; 4, 66 Nr. 261; 12, 297f. Nr. 590; Steffen 1, 118ff.; russisch: Černyšev 303 mit Hinweis S. 464 auf Sobolevskij 7 Nr. 455f. und Šejn Nr. 996f; ukrainisch: Hnat'uk, Hajivky S. 226 Nr. 169; s. a. Radčenko S. 149 Nr. 58 u. Romanov 1, 200 Nr. 48, 203f. Nr. 54.

2. Der Bär richtet dem Wolf die Hochzeit aus; viele Tiere helfen bei den Vorbereitungen, was einzeln ausgeführt wird; sie stellen auch die Musik. — Litauische Belege: Rhesa 20 (Ausg. von Biržiška 1, 38f. mit weiteren Hinweisen) = Ness. 14 = MllG. 1, 209f., s. a. ebd. 4, 458 Nr. 40; Jušk. 94, vgl. 191; Niemi-Sab. 1361, 1364, 1366 (vgl. ebda 1363 und 1365); Kalvaitis 294. Vgl. ferner TD 4, 120 Nr. 314 und das eigene Züge bringende Bruchstück bei C. Cappeller, Kaip senėji Lėtuvininkai gyveno (Heidelberg 1904) S. 23 (Übertragung in MllG. 5, 567f.).

Daß Tiere die Vorbereitungen zur Hochzeit treffen helfen und dabei musizieren, kommt auch in deutschen Fassungen der 'Vogelhochzeit' vor (z. B. E.-B. Nr. 163e), doch kann dies Zufall sein; überdies findet sich dieser Zug auch in polnischen Vogelhochzeiten (z. B. Kolberg, Mazowsze 2, 149f. Nr. 333f.; ders., Lud 4, 66f. Nr. 262).

3. Ähnlich 2 ist ein Lied, das mit der Aufforderung beginnt: 'Heda, ihr kleinen Vögelein, ich will mich verheiraten', und fortfährt mit Anweisungen, welche Rollen die einzelnen Tiere bei der Hochzeit und ihrer Zurichtung übernehmen sollen. Die Drossel soll das Pferd satteln, der Biber Fuhrmann sein usw. — Litauische Belege: Osk. Kolberg, Pieśni ludu litewskiego, Kraków 1879, S. 56f. Nr. 53 = Biržiška 1, 80 = Lautenbach S. 88; Kalvaitis S. 312 Nr. 88 = Vitolorauda S. 256 = J. K[onopka], Pieśni ludu krakowskiego (1840) S. 155f. Anm. (in polnischer Übertragung).

Wenn auch viel dafür spricht, daß es sich bei dieser litauischen Vogelhochzeit um eine auf allerlei Umwegen zustande gekommene literarische Übersetzung aus dem Lettischen handelt, so scheint diese doch volkläufig geworden zu sein, wie die gegen den Kolbergschen Text starke Varianten aufweisende Fassung bei Kalvaitis schließen läßt.

4. Als die Elster sich verehelichen will, will die Krähe Hochzeitsmutter sein, das Häslein kutschieren, der Bär Orgel spielen usw. Beleg: Jušk. 344.

5. Der Wolf tanzt mit dem Bären, der Brautvater sein will; der Hase will Brautwerber sein. Der Floh hat den Mund nicht gewaschen und will die Braut küssen; diese wird zornig und flieht in die Kammer, wünschend, der Floh möge krepieren. Die kleinen Küchlein springen hinter ihr drein. Sie streut Weizen. 'Möchten doch alle ersticken' usw. — Beleg: Jušk. 345.

Daß das Thema auch bei den im Hochzeitsbrauchtum üblichen Reimereien angeschlagen wird, ist aus Juškeviče, Svotbinė rėda S. 72 (Übertragung s. MllG. 3, 332) ersichtlich

Auch die Lieder 3 bis 5 geben keinen Anlaß, an unmittelbare Verwandtschaft mit deutschen Liedern zu denken. Es ist nur hier wie dort das gleiche beliebte Wanderthema, und zwar mehrfach, im Liede behandelt worden.

Die litauischen Lieder für Reste eines litauisch-lettischen Tierepos zu halten, wie Lautenbach (S. 207) will, liegt kein Grund vor.

90. Verwunderungslied (E.-B. Nr. 165).

Zum Kreise der Tierhochzeiten gehört auch das Verwunderungslied E.-B. 165 (siehe vor allem auch Wossidlo 2, 205ff.); mit ihm läßt sich das Kinderlied bei Dovydaitis 440 vergleichen: Die Elster fegte das Haus, der Rabe schaute zu, die Dohle briet den Braten, die Ziege führte den Wolf zum Tanz... Der Gänserich spielte Zither, der Bär das Horn, der Hahn braute Bier, die Bachstelze seihte es. — Ähnliche Lieder kennt freilich auch das Slavische; man vgl. z. B. Kolberg, Lud 10, 107f. Nr. 33; Radčenko S. 25 Nr. 64; Šejn, Běl. pěs. Nr. 65 und ders., Mat. 1, 1, 33 Nr. 29; Romanov 1, 201 Nr. 50f.

91. Häsleins Klage (E.-B. Nr. 167—169).

Unter den 'Balladen' stehen bei E.-B. auch die Lieder von Häsleins Klage: Der arme Hase bedauert sein Schicksal; obgleich er nicht den geringsten Schaden anrichte, werde ihm nachgestellt, werden die Hunde auf ihn gehetzt. Wenn er erlegt sei, werde er in die Küche geschleppt und zu einem leckeren Braten zubereitet (siehe E.-B. Nr. 167—169; Wossidlo 2, 300ff. mit Lit. S. 452; Meisinger, Oberland Nr. 7; Heeger-Wüst Nr. 54; niederländische, zum Teil sehr ausführliche Versionen stehen bei van Duyse unter Nr. 211; siehe ferner J. B. Fuller, Häsleins Klage in: The Germanic Review VII/1). Die einzelnen Fassungen bieten zum Teil sehr unterschiedliche Texte, so daß es den Anschein erweckt, als lägen mehrfache Umdichtungen vor.

Hasenklagen gibt es auch im litauischen Volkslied; ich kenne folgende Belege: Jušk. 86, 414 und 1511; Niemi-Sab. 1244; vgl. auch Mitt. lit. literar. Ges. 2, 290 (Gedicht von Antanas Drazdauske, auf die Jagdszene sich beschränkend). Auch die litauischen Texte zeigen untereinander starke Abweichungen. Die in den deutschen Hasenklagen starken Raum einnehmenden Schilderungen der Zubereitung des Hasenbratens fehlen in den litauischen; nur Jušk. 1511 schließt damit, daß der Hase den Jägern seinen Leib vermacht, den sie verzehren mögen. Berührungen in Einzelzügen zwischen den deutschen und litauischen Liedern finden sich nur in der Klage des Hasen, er habe nie einen Schaden getan, sondern fresse nur die grünen Blättchen und trinke Wasser (z. B. E.-B. Nr. 169a und c Str. 2, womit zu vergleichen ist Jušk. 86 Str. 2 und 3: Tau iškádos ne padariaú... Darżély kopústus łąnkiaú, Po viéną łapélį válgiau,... Po berżéliu rásą gêriau...).

Nun sind freilich die Hasenklagen auch noch bei anderen Völkern verbreitet. Eine dänische steht bei Grüner Nielsen, Danske Skæmteviser Nr. 19. Die kroatische Fassung bei Kurelac, Jačke Nr. 507, lehnt sich stark an die deutsche Fassung E.-B. Nr. 168 an. Tschechische Hasenklagen siehe bei Erben S. 395f. Nr. 68f. Dazu kommen häufige Belege aus dem Polnischen, z. B. Pauli, P. l. polsk. S. 165ff. Nr. 2; J. K[onopka], Pieśni ludu krakowskiego (1840), S. 140; Kolberg, Mazowsze 5, 171 Nr. 113; ders., Lud 4, 67 Nr. 265; 18 Nr. 343b; 19 Nr. 474; 21 Nr. 167; 22, 141f. Nr. 244; 23, 169 Nr. 169, jeweils mit weiteren Angaben. Zum Weißrussischen vgl. Romanov 1, 458 Nr. 93. Vergleicht man diese Fassungen untereinander, so zeigt sich, daß die litauischen Lieder nicht nur in der Strophenform, sondern auch in vielen Einzelzügen sich häufig eng an die polnischen anschließen. Und auch jene Züge, die wir oben als gemeinsam deutsch-litauisch angemerkt haben, kehren im Polnischen wieder.

So werden wir auch hier von einem unmittelbaren Liedaustausch Deutschland—Litauen absehen und eine Vermittlung über slawisches Gebiet annehmen müssen.

92. Rätsellied (E.-B. Nr. 1061—1065).

Wir sind gewohnt, die 'Rätsellieder' als eine eigene Gattung zu betrachten, schöpfen sie doch ihre Hauptmotive aus einem besonderen Quellgebiete, der zum Teil bis in heidnische Vorzeit zurückreichenden Rätseldichtung, und haben sie ihren eigenen Umkreis an Beziehungen zu sonstiger Lied- und Volksdichtung (vgl. Robert Petsch, Das deutsche Volksrätsel, Straßburg 1917, besonders S. 40ff.; Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage 3 [Stuttgart 1866] S. 181ff.). Es gibt im Deutschen mehrere Rätsellieder, so das weit ins Mittelalter zurückreichende 'Traugemundslied' und die ebenfalls in alte Zeit zurückgehenden 'Kranzsing'-Lieder (siehe John Meier und E. Seemann, Lesebuch des deutschen Volksliedes 1 Nr. 51 mit Lit. S. 67); aus jüngerer Zeit gibt es außerdem weitere einschlägige Gesänge in verschiedengestaltiger Ausprägung (vgl. E.-B. 1063f.; Jungbauer, Böhmerwald Nr. 37;

Jungbauer-Horntrich Nr. 272f.). Zu den ausländischen Rätselliedern siehe die Belege bei Child 1 und 46 und in DgF bei Nr. 18.

Da Balys in seiner Balladenausgabe unter Nr. 96 und 97 zwei Rätsellieder bringt, sei auf sie hier im Anschluß an die eigentlichen 'Balladen' noch näher eingegangen. Balys hat außerdem in 'Židinys' 28, 390 und in AE S. 92f. einen Überblick über die in Aufbau und Rätselfragen stark variierenden litauischen Varianten gegeben, wobei er sich auf die in TD 4, 163ff. unter Nr. 405—410 mitgeteilten Fassungen stützt (zu Nr. 410 die Melodie in TD 5, 2 Nr. 3). Außer dem von ihm in AE noch genannten Beleg TD 3, 67 Nr. 433 (Melodie siehe TD 5, 113 Nr. 150) finden wir solche Rätsellieder auch sonst noch häufig in Litauen überliefert; ich nenne noch Jušk. 30, 47, 92, 1254, 1255 (ab Str. 6; zu den beiden letzteren Belegen siehe auch die Übertragungen in Mitt. lit. literar. Ges. 2, 91), 1524 (ab Str. 5); ders. Lėtùviszkos svotbìnės dainos 438 = Leskien, Litauisches Lesebuch S. 31f. Nr. 17; Niemi-Sab. 104f., 366; Kalvaitis 298, 301 und 302; Bartsch 353; Brazys S. 18; Dovydaitis 248—251. Manche lyrischen Lieder benützen außerdem dieselben Motive, die in den Rätselliedern zum Fragespiel verarbeitet sind, z. B. Niemi-Sab. 965; MllG. 1, 114 Nr. 1 und TD 4, 15 Nr. 38.

Die litauischen Rätsellieder haben gelegentlich, wie das auch bei den deutschen vorkommt, einen epischen Eingang. So verirrt sich z. B. in TD 4 Nr. 408—410 das Mädchen und muß dem, bei dem sie Erkundigungen einzieht, Rätsel lösen[1]). Bei Niemi-Sab. 366 kommt eine Schar Reiter angeritten; ein junger Bursche unter ihnen hält bei der Schwiegermutter um deren Tochter an und erhält sie zugesagt, wenn er Rätsel lösen kann. Bei Kalvaitis 298 kommt der Bursche pfeifend vor das Fenster des Mädchens und stellt ihr Rätselfragen.

Von den Fassungen ohne epischen Eingang interessiert uns vor allem eine solche wie TD 4 Nr. 405 (= Balys 96). Sie beginnt mit den Worten: 'Mein Mägdlein, mein junges, ich werde dir ein Rätsel aufgeben, — doch wenn du mein Rätsel erraten wirst, so wirst du die Meine sein.' Das kommt merkwürdig dem Eingang jüngerer deutscher Rätsellieder nahe:

E.-B. 1064:	TD 4, 163 Nr. 405:
'Ach Jungfer,	— Mergela mano, jaunoji mano,
ich will ihr was zu raten geben,	Užminsiu aš tau mįslalį, —
und wenn sie es errät,	O jej atminsi mano mįslalį,
heirat' ich sie.	Tai būsi mano miela.

Doch dieser Zug, daß die Eheschließung der Preis für die von dem Mädchen beim Lösen der aufgegebenen Rätsel bewiesene Klugheit ist, findet sich auch sonst, z. B. englisch (Child 1), russisch (Sobolevskij I/463) und ukrainisch (Hnat'uk, Kol'. 2, 227ff.; vgl. auch Potebńa 2, 591ff.).

Schon Grundtvig hat DgF 1, 239 in seiner feinsinnigen Art darauf hingewiesen, daß es bei Übereinstimmungen zwischen derartiger Dichtung verschiedener Völker schwer hält zu entscheiden, ob hier Zufall — auf Grund von Polygenese — waltet oder doch eine Motivübernahme von Volk zu Volk vorliegt.

Um die Frage nach dem Verhältnis zwischen den deutschen und den litauischen Liedern noch besser zu klären, müssen wir uns daher die Rätselfragen selbst genauer ansehen. Da lassen sich denn Beziehungen von den litauischen Liedern zu den deutschen kaum feststellen, wohl aber zu slawischen Rätselliedern, und dies in ausgiebiger Weise. Ich führe einige Beispiele an[2]).

1. 'Ohne'-Fragen.

a) Frage: Was wächst ohne Wurzeln? Antwort: Der Stein.
Litauisch: Niemi-Sab. 366; TD 4 Nr. 408f.; Dovydaitis 250. — Ebenso: russisch bei Sobolevskij I Nr. 460—462, 464, 466—468. Ukrainisch: Kolberg, Pokucie 2, 71f. Nr. 102f.; Čubinskij 3, 314f. Nr. 44; Golovackij 2, 52 Nr. 1; 2, 83 Nr. 19; 3/2, 71 Nr. 13f.; 3/2, 134 Nr. 3; Етногр. сбірник 36, 228 № 387 B; Čub. 5, 1073; Hnat'uk, Hajivky S. 235f.; ders., Kol'. 2, 228ff.; weißrussisch: Šejn, Mat. 1, 1, 184 Nr. 177. Zur Erklärung der Vorstellung vgl. noch Potebńa 2, 589.

---

[1]) Wenn dieses Verirren in Nr. 408 und 409 beim Pferdeweiden geschieht, so stimmt dies u. a. mit Čub. 5, 1073 Nr. 208 und Romanov 1, 420f. Nr. 163 überein. Vgl. auch Potebńa 2, 428f., 576f.

[2]) Vgl. auch Potebńa 2, 575ff. Nr. XLVIII und Kolberg, Pieśni ludu lit. S. (17)f.

b) Frage: Was läuft ohne Füße?
α) Antwort: Das Wasser.
Litauisch: Jušk. 30, 1254, 1524; Kalvaitis 302; TD 4 Nr. 409; Dovydaitis 250. Ebenso russisch: Sobolevskij I, 468. Wendisch: Časopis maćicy serbskeje 34 (1881), 59 Nr. 83. S. ferner Potebńa 2, 590.
β) Antwort: Das Schiff.
Litau sch: Jušk., Svotb. dainos 438. Ebenso russisch: Sobolevskij I/469 (mit dieser Lösung kauft sich hier ein gefangener Kosak aus der Gewalt des Türkenpaschas los).
c) Frage: Was fliegt ohne Flügel?
α) Antwort: Der Schnee.
Litauisch: Jušk. 1254. — Ebenso russisch: Sobolevskij I/459f.
β) Antwort: Die Wolke.
Litauisch: Jušk. 30, 1524; Kalvaitis 302. — Ebenso wendisch: Časopis 34, 59 Nr. 83.
γ) Antwort: Der (Nord)wind.
Litauisch: Jušk., Svotb. d. 438. — Ebenso russisch: Sobolevskij I/469.

2. 'un'-Fragen.
a) Wer ist schwarz ungefärbt? Antwort: Der Rabe.
Litauisch: Jušk. 30, 1254; Niemi-Sab. 104; TD 4/405. — Ebenso polnisch: Kolberg, Mazowsze 5, 153f. Nr. 91 und weißrussisch: Šejn, Mat. 1, 1, 184 Nr. 177; Romanov 1, 421.
b) Frage: Wer ist weiß ungewaschen (ungeweißnet)? Antwort: Der Schwan.
Litauisch: Kalvaitis 301; TD 4/405, 408f. — Ebenso polnisch: Kolberg, Mazowsze 5, 153f. Nr. 91 und weißrussisch: Šejn, Mat. 1, 1, 184 Nr. 177; Romanov 1, 421. — (Antwort: 'Die Birke', siehe Dovydaitis 250.)

3. Komparativische Fragen.
a) Frage: Was wächst höher als die Bäume? Antwort: Der Hopfen.
Litauen: TD 4/408. — Ebenso russisch: Sobolevskij I/461.

4. Sonstige Fragen.
a) Frage: Was grünt Winter und Sommer? Antwort: Die Fichte.
Litauisch: Jušk. 92; ders., Svotb. d. 438; Niemi-Sab. 366; Brazys S. 18; Dovidaitis 248, 251. Vgl. auch TD 4/405 und 407. — Ebenso russisch: Sobolevskij I/466, und wendisch: Haupt-Schmaler 1, 177 Nr. 150 und 2, 69 Nr. 84.

Diese keineswegs vollständige Zusammenstellung möge genügen. Sie zeigt deutlich, daß die litauischen Rätsellieder stark nach dem Slawischen hin ausgerichtet sind, ein unmittelbarer deutscher Einfluß dagegen nicht vorliegt. — Natürlich enthalten die litauischen Rätsellieder auch Fragen, die auf Litauen selbst beschränkt sind.

93. Wintergras und Sommerschnee.

Als Nr. 98 bringt Balys in seiner Balladenausgabe noch ein weiteres 'Rätsel'-Lied, nämlich das Lied von der Schwiegertochter, die von der Schwiegermutter ausgesandt wird nach Wintergras und Sommerschnee. Weinend begegnet sie dem Bruder. Dieser heißt sie der Schwiegermutter Fichtenzweige und Meeresschaum bringen (=TD 3, 79 Nr. 466). Das Lied ist mehrfach überliefert: Rhesa Nr. 86 (siehe Ausgabe von Biržiška 1, 154f.); Nesselmann 279; Niemi-Sab. 124, 349, 912; TD 5, 218f. Nr. 295; Dovydaitis 56; Bieliauskas 80. Vgl. auch noch Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage 3, 213.

Das Lied, eine, wie es scheint, durchaus selbständige litauische Leistung, hätte können unerwähnt bleiben, wenn es nicht auf das ostpreußische Volkslied eingewirkt hätte. Es bildete die Grundlage für eine Dichtung Rhesas, die dieser nach A. Domeikaite S. 36 zuerst 1818 in den 'Beiträgen zur Kunde Preußens' veröffentlichte. Sie wurde, wie Plenzat im 'Liederschrein' S. 158 zu Nr. 13 mitteilt, in Ostpreußen volkstümlich und viel gesungen. Abdruck auch bei Bartsch Nr. 390. Auch aus dem Lippischen ist sie überliefert (A 71712). Außerdem hat das Rätselmotiv des litauischen Liedes (unmittelbar oder über Rhesas Dichtung?) auf Rätsellieder Ostpreußens eingewirkt, wie das Lied Nr. 20 in Vldr Landsch. 16, 48 Str. 9 und 10 zeigt.

94. Unmögliche Dinge (E.-B. Nr. 1090—1094).

Als zweitletztes Lied in seiner Balladenausgabe bringt Balys ein Zwiegespräch zwischen Bursche und Mädchen: Der Bursche heißt das Mädchen ihm ein Hemd weben ohne Weberkette, Blatt und Schiffchen, es ihm ohne Naht und Nadel nähen, ohne Seife, Lauge und Wasser waschen. Das Mädchen stellt jeweils Gegenforderungen: Der Bursche soll das Feld pflügen ohne Pferd und Pflug, die Wiese mähen ohne Sichel und Wetzstein, das Hemd auftragen ohne Körper, Seele und Gesundheit. (Balys, Šimtas l. b. Nr. 99 = TD 4, 30f. Nr. 75; siehe auch AE S. 93 und 'Židinys' 28, 390f.). Eine durchaus selbständige Fassung mit epischem Eingang (der Bursche trifft das Mädchen beim Beerensammeln im Walde, als er zum Taubenschießen ausreitet) steht in TD 5, 162f. Nr. 216. Balys verweist in 'Židinys' auch noch auf Pakalniškis, Klaipėdiškių dainos Nr. 1 und 63, zwei Fassungen, die mir nicht vorlagen. Anzufügen ist auch noch Dovydaitis 124. — (Das Motiv ist auch noch in einem anderen Sinne verwendet in einem Liedchen, in welchem der Sohn seinem Vater sein Mädchen rühmt, das ihm ein Hemd spinnen kann ohne Spinnrad und Spule usw. Siehe TD 7, 39 Nr. 52; Kalvaitis 37).

Das litauische Lied gehört der weitverbreiteten Liedgruppe 'Unmögliche Dinge' an. Deutsche zugehörige Fassungen sind bei E.-B. unter Nr. 1090—1094 abgedruckt; weitere Literatur siehe bei Jungbauer-Horntrich zu Nr. 274 und bei Jungbauer, Böhmerwald zu Nr. 33. Die deutsche Form hat stark nach außen gewirkt und wurde übernommen von den Wenden (Haupt-Schmaler 1, 176 Nr. 171), den Tschechen (Karel Weis, Český jih a Šumava 9, 12ff. Nr. 7; siehe ferner die mährischen Belege bei Sušil Nr. 815 Var. 2080f. und Bartoš [1901] S. 728 Nr. 1378); ja sie läßt sich bis nach Norwegen verfolgen: siehe Lindeman, Fjeldmel. Nr. 35. Daneben treten im europäischen Volksliedschatz durchaus selbständige Ausformungen des Themas auf: Englisch siehe Child Nr. 2 (mit Nachweisen). Erste slawische Gruppe: Štrekelj Nr. 193 (mit deutschen Einflüssen, slowenisch); Sušil Var. 2082f. (mährisch); Slov. spevy 2, 252 Nr. 692 (slowakisch); Kolberg, Lud 6, 149 Nr. 296 Str. 1—5 (polnisch); Šejn, Běl. pěs. Nr. 395 und ders., Mat. 1, 1, 494 Nr. 608; Romanov 1, 165 Nr. 151 (weißrussisch); Sobolevskij I Nr. 449—458 (russisch). Zweite slawische Gruppe: Karadžić 1 Nr. 242f., 5 Nr. 177 und 258 (serbisch); HNP 6 Nr. 99f. (kroatisch). Die Gruppe ist in ihrem Gebiet reich überliefert. Dritte slawische Gruppe: Stoilov, Показалецъ № 185; Romanski, Прегледъ 1, 155 Nr. 660 und 1, 537 Nr. 492 (bulgarisch). S. auch Matov in Сборникъ за нар. умотвор. 13 (1896), Критика S. 25 zu Stoilov Nr. 27. Weitere Zusammenstellungen zum slawischen Material s. bei Potebńa 2, 599ff. mit Literaturangaben.

Die beiden litauischen Lieder behandeln ihren Stoff recht selbständig, wenn auch das naheliegende Motiv des Nähens ohne Nadel anderweitig sich findet (englisch, bulgarisch). Ein direkter deutscher Einfluß kann auch bei diesem Liede nicht angenommen werden; es handelt sich um ein weitverbreitetes Liedmotiv, das sowohl in Deutschland als auch in Litauen in eigener Weise ausgestaltet wurde.

Wenn wir auf den vorhergehenden Seiten 94 Lieder namhaft machen konnten, die sowohl im deutschen wie im litauischen Liederschatz vertreten sind, so ist dieses Ergebnis als recht umfänglich anzusprechen, denn nicht leicht dürfte der Liederschatz irgend eines anderen fremden Volkes solch zahlreiche Beziehungen zum deutschen Volksgesang aufweisen.

Fragen wir nach den Wegen, auf denen diese Übernahmen sich vollzogen, so kann von einem nach Richtung und Verlauf auch nur einigermaßen einheitlichen Vorgang in keiner Weise gesprochen werden. Aus den voraufgehenden Untersuchungen ergibt sich im Gegenteil, daß fast in jedem Falle die Verhältnisse wieder anders gelagert sind, ein Umstand, der bei dem jahrhundertelangen Durcheinanderwogen einzelner Bevölkerungsbestandteile im Osten in Krieg und Frieden, und damit auch der von ihnen getragenen Lieder, ohne weiteres verständlich ist. Und auch im Einzelfalle werden wir der Wahrheit mit der Annahme eines einstrangigen Geschehens gar nicht immer nahe kommen, wir werden vielmehr öfters damit zu rechnen haben, daß ein Lied in seinem Heimatgebiet mehrere Spielformen entwickelt und diese dann ihre eigenen Verbreitungswege gehen; ein

fremdes Volk kann daher ein Lied u. U. mehrfach und auf unterschiedlichen Vermittelungswegen sich aneignen. Ein Beispiel liefert u. a. unsere Nr. 77. Auch mit Rückübertragungen ist zu rechnen, wie Nr. 31 zeigt. Ferner kann die Art der Übernahme im Einzelfall sehr verschiedenartig sein: es kann sich um getreue Übersetzungen (z. B. Nr. 3, 6, 64) handeln, um eine Übernahme von Teilstücken und Wanderstrophen, oder auch um Anregung durch einen besonderen Lied- oder Formtyp mit weitgehender eigener Gestaltung im einzelnen (z. B. 30, 39, 83).

Trotz des jahrhundertelangen Zusammenlebens von Deutschen und Litauern unter derselben staatlichen Führung in Ostpreußen erreicht die Zahl der sicheren oder doch immerhin als recht wahrscheinlich zu wertenden Fälle unmittelbaren Liederaustausches zwischen den beiden Völkern noch lange nicht die Hälfte. Deutsche Lieder mögen von den Litauern auf diesem Wege in rund 35 Fällen übernommen worden sein. Hiebei tritt das Erzähllied in auffälliger Weise zurück: nur 'Graf und Nonne' (64) ist in engem Anschluß und unter Beibehaltung untrüglicher deutscher Stil- und Formeigentümlichkeiten von den Litauern übernommen worden; die übrigen Erzähllieder (84: Brombeeren, 85: Winterrosen, 81: Ritter Ewald und 86: Graserin und Reiter) dagegen in sehr freiem Nachschaffen und z. T. mit ausmalenden Zügen, zu denen wir Parallelen nicht im deutschen, wohl aber im slawischen Volkslied nachweisen können. Am reichsten vertreten unter den besagten Übernahmen ist die Lyrik, wobei allerdings die Zahl der vollständig übernommenen Lieder gegenüber der Übernahme lyrischer Einzelstrophen zurücktritt, und unter letzteren finden sich bezeichnenderweise eine Anzahl solcher, die nicht allein den litauischen, sondern auch Teile des slawischen Volksliedschatzes beeinflußt haben. Stückübernahmen finden wir auch auf dem Gebiet des Kehrreims, der sogar meist seine deutsche Sprachform beibehält (s. bei Nr. 24). Gut vertreten ist auch das geistliche Lied (Nr. 60—63). Die Übernahmen erfolgten nur zum Teil innerhalb breiterer, volksmäßiger Schichten; in einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von Fällen dagegen im Rahmen einer von kulturpolitischen Bestrebungen getragenen Übersetzungstätigkeit, die vor allem dem Kreise der ostpreußischen Pastoren zu danken ist. Die Übersetzer sind zum Teil unbekannt.

Weitaus geringer ist die Zahl der Lieder, die Deutschland unmittelbar aus Litauen bezog. Literarische Übertragung spielt hier die ausschlaggebende Rolle. Zweimal war hiebei der Name Chamissos zu nennen (72, 79), einmal auch der von Chamissos Gewährsmann Rhesa (93). Zu allgemeiner Verbreitung ist überhaupt nur das Lied von den fünf Schwänen (6) — über gedruckte Liederbücher — gelangt.

Das Gesetz von der Verbreitung der Kulturgüter in Richtung des Kulturgefälles tritt mithin klar in Erscheinung.

Im Bereich des europäischen Volksliedes zeigt der slawische Osten infolge eines verhältnismäßig großen gemeinsamen Liederbesitzes und vieler gemeinsamer charakteristischer Einzelzüge trotz starker völkischer Sonderentwicklungen immerhin in bestimmten Grenzen ein geschlossenes Bild. Dabei stellt sich Polen mit seinem Liederschatz näher zum Ostslawischen als zu den übrigen westslawischen Gebieten. Litauen hinwiederum zeigt sehr beachtliche Bindungen an diese slawische Volksliedlandschaft. Auf Grund dieser Tatsachen ließen sich in

den obigen Untersuchungen eine stattliche Anzahl von Fällen nachweisen, in denen zur deutsch-litauischen Liedgemeinschaft noch das Slawische hinzutritt, jedoch in der Weise, daß das Litauische dabei nähere Verwandtschaft mit slawischen Ausprägungen der betreffenden Lieder zeigte, als mit der deutschen. In sechs Fällen war dabei das Deutsche überhaupt nur durch vereinzelte Fassungen aus Gebieten an der slawischen Grenze oder aus Sprachinseln innerhalb des slawischen Gebietes vertreten (69: Schwester Giftmischerin; 7: Törichte Wünsche; 25: Der böse Gatte; 67: Erle; 80,2: Waisleins Klage; 23: Abschied der Braut). Bei dieser gesamten Gruppe kann von einer unmittelbaren Liedübernahme zwischen Deutschland und Litauen keine Rede sein, sondern hier muß das slawische Gebiet eine Vermittlerrolle gespielt haben oder Ausgangsland gewesen sein. Bei der im Wortlaut oft recht engen Übernahme der Lieder von Volk zu Volk ist es freilich, sofern nicht sprachliche Indizien helfend hinzutreten, auch bei umfassendem Untersuchungsmaterial vielfach sehr schwer, den Weg der Entlehnungen mit Sicherheit auszumachen, doch geht aus den obigen Ausführungen immerhin so viel hervor, daß in der Gesamtheit der polnische Liederschatz die engsten Verbindungen zum litauischen aufweist, selbst gegenüber dem auf viel breiterer Front angrenzenden weißrussischen. Bei diesen engeren polnisch-litauischen Beziehungen spielen scherzhafte Lieder eine gewisse Rolle (28: Tierteilung; 41: Ziegenbock in der Mühle; 46: Schwellied vom Hausgesinde), daneben auch Spiele (Nr. 47ff.); an Balladen kommen in Frage: Königskinder (66), Schwester Giftmischerin (69), Rabenmutter (71), Mädchenmörder (77) und Edelmann im Habersack (87). Hie und da sind allerdings die Beziehungen zum Ostslawischen (Rußland, Ukraine) die näheren, und in einem Falle wie der Ballade vom Betrügerischen Freier (78) ließ sich feststellen, daß die Litauer ein Lied desselben Themas sowohl aus dem Großrussischen wie aus dem Weißrussischen bezogen.

In den Fällen dieser Gruppe spiegeln sich mithin die politischen Schicksale des litauischen Volkes, wie wir sie oben umrissen haben, in deutlich übereinstimmender Weise wieder.

Bei einer dritten Gruppe, den restlichen Fällen, wird es für immer schwer halten, den Verlauf der Wanderwege zu ergründen. Bei den Hirtengesängen (33 und 34) ist die Frage nach ihnen wohl überhaupt nicht am Platze; sie werden der Tiefenschicht einer gemeineuropäischen Hirtenkultur angehören; auch die Kuckucksfrage (56) gehört einer frühen, gemeineuropäischen Schicht an. In den anderen Fällen ergeben sich die Schwierigkeiten aus dem Umstande, daß die Lieder eine sehr weite Verbreitung erlangt haben, dabei aber entweder wenig charakteristische Züge oder andererseits sehr starke Umformungen von Volk zu Volk aufweisen. Es fallen hierunter vor allem eine Anzahl Lieder von bestimmter, zur Improvisation besonders geeigneter Form wie Gerüststrophenlieder (z. B. 22: Schwierige Freierswahl), Schwellieder (43: Eins frißt das andere; 58: Die zwölf heiligen Zahlen) und Kettenmärchen (52, 53), mithin ebenfalls alles Lieder von einer nicht zu leugnenden Ursprünglichkeit, die in ihrem Wesenskern in frühe Schichten zurückreichen, sich aber trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen bis heute lebenskräftig erhalten haben.

Von größerer Bedeutung wie die Feststellung der Wanderwege eines Liedes bleiben allerdings die Beobachtungen über die Veränderungen, die ein Lied bei

der Übernahme durch ein anderes Volk erfährt, denn in ihnen spiegelt sich die nationale Wesensart des übernehmenden Volkes in besonders klarer Weise. Da sehen wir nun freilich die litauischen Lieder häufig einen engen Anschluß an fremde Vorbilder wahren, daneben finden sich aber auch eine stattliche Reihe starker Umformungen, die von der gesunden Kraft des litauischen Volksgesanges zeugen. Wenn freilich in den obigen Ausführungen das litauische Volkslied immer nur mit dem Hinblick auf den Liederschatz anderer Völker betrachtet wurde, so lag dies unumgänglich im Thema unserer Untersuchungen. Wir wollen darüber aber keineswegs vergessen, daß gerade der litauische Volksgesang einen die Entlehnungen weit überragenden Schatz an nationaleigenen Liedern besitzt, die in ihrer menschlich so ansprechenden, jungfräulich herben und morgenfrischen Art jeden Freund einer naiven Volkskunst in nachhaltigster und unvergeßlicher Weise zu fesseln vermögen.

Schrifttumsverzeichnis.

AE: Acta Ethnologica 1938 (København 1939); darin S. 73—99: Jonas Balys, Über die litauischen Volksballaden.

Andersson, Otto, Finlands Svenska Folkdiktning. V. Folkvisor. 1. Den äldre Folkvisan. (Helsingfors 1934).

Balys, J., Šimtas liaudies baladžių. (Kaunas 1941).

Bartoš, František, Národní písně moravské, v nové nasbirané. (V Brně 1889).

Bartoš, Fr., Národní písně moravské v nově nasbírané... po stránce hudební pořádal L. Janáček. (V Praze 1901).

Bartsch, Christian, Dainu Balsai. 1. und 2. Teil. (Heidelberg 1886 und 1889).

Bērzkalne, Anna, Typenverzeichnis lettischer Volksromanzen. (Helsinki 1938) = FF Communications Nr. 123.

Bezzenberger, Adalbert, Litauische Forschungen. (Göttingen 1882).

Bieliauskas, P., Varguolių dainos. (Vilnius 1936).

Blyau-Tasseel, Iepersch Oud-liedboek. (Gent 1900ff.).

Böhme, Franz Magnus, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. (Leipzig 1897).

Bolte-Polívka, Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 1. bis 5. Band. (Leipzig 1913—1932).

Bondeson: August Bondesons visbok. 2 Bde. (Stockholm o. J.).

Brazys, Teodoras, Lietuvių tautinių dainų melodijos. I knygos. (Kaunas 1927).

Bystroń, Jan St., Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Tom 1. (Kraków 1934).

Černyšev: Русская баллада. Предисловие, редакция и примечания В. И. Чернышева (1936).

Child, F. J., The English and Scottish Popular Ballads. Vol. I—V. (Boston and New York 1882—1898).

Chvyl'a: Українська народна пісня. Збірник упорядкував Андріи Хвиля. (Київ 1935)[1]).

Čub.: Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ западно-русскій край. Юго-западный отдѣлъ. Матеріалы и изслѣдованія, собранные П. П. Чубинскимъ. Томъ 1ff. (С.-Петербургъ 1872ff.).

DgF: Danmarks gamle folkeviser, udgivne af Svend Grundtvig (u. a.), 11 Bde. (Kjöbenhavn 1853ff.).

Domeikaite, Antanina, Die litauischen Volkslieder in der deutschen Literatur. Diss. München (Warupönen 1928).

Dovydaitis, Jurgis, Dainos. (Kaunas 1930).

Duyse: van Duyse, Fl., Het oude nederlandsche lied. 1.—3. Deel. ('s Gravenhage—Antwerpen 1903—1908).

DVlder: Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Herausg. vom Deutschen Volksliedarchiv. 1—3. Bd. (Berlin und Leipzig 1936—1939).

[1]) Die bedeutend vermehrte zweite Ausgabe von 1936 blieb mir unzugänglich.

Erben, Karel Jaromír, Prostonárodní písně a říkadla. (V Praze 1864).
E.-B.: Erk-Böhme, Deutscher Liederhort. 1.—3. Bd. (Leipzig 1893—1894).

FFC: FF Communications. (Helsinki).

Golovackij: Народныя пѣсни галицкой и угорской Руси, собранныя Я. Ѳ. Головацкимъ. Часть 1—3. (Москва 1878).

Hauffen, Adolf, Die deutsche Sprachinsel Gottschee. (Graz 1895).
Haupt-Schmaler, Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz. 2 Teile. (Grimma 1841 und 1843).
Heeger-Wüst, Volkslieder aus der Rheinpfalz. 2 Bde. (Kaiserslautern 1909).
Hnat'uk, Hajivky: Гаївки. Зібрав Володимир Гнатюк. (У Львові 1909) = Beiträge zur ukrainischen Ethnologie. Bd. XII.
Hnat'uk, Kol'. 2: Колядки и щедрівки. T. II. Зібрав Володимир Гнатюк (У Львові 1914) = Ethnographische Sammlung Bd. XXXVI.
HNP: Hrvatske narodne pjesme. Skupila i izdala Matica Hrvatska. Knjiga 1—7. (Zagreb 1896—1929).
Hoffmann-Prahl: Hoffmann v. Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder. 4. Aufl. Hrsg. von K. H. Prahl. (Leipzig 1900).
Holas, Čeněk, České národní písně a tance. Díl 1—6. (V Praze 1908—1910).
(Horák, Jiří), Výbor slovenskej poezie l'udovej. I. Piesne epické. (V Turčianskom Sv. Martine 1923).

JfVf: Jahrbuch für Volksliedforschung. Hrsg. von John Meier. (Berlin und Leipzig).
Igry: Игры народов СССР. Сборник материалов составленный В. Н. Всеволодским-Гернгросс, В. С. Ковалевой, И. Е. И. Степановой. (Москва-Ленинград 1933).
Jungbauer, Gustav, Volkslieder aus dem Böhmerwalde. (Prag 1930ff.).
— und Herbert Horntrich, Die Volkslieder der Sudetendeutschen. (Kassel [1938ff.]).
Juškeviče, Antanas, Lietùviškos dájnos. (Kasań 1880—1883.).

Kalvaitis, Vilus, Prusijos Lietuvių dainos. (Tilsit 1905).
Karadžić: Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига 1—9 (Државно издање, Београд).
Köhler, Karl, und John Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar. 1. Band. (Halle a. S. 1896).
Kolberg, Oskar, Lud. Jego zwyczaje, sposób życia... (Serya 1ff. [1865ff.]).
— Mazowsze. Bd. 1—5. (Kraków 1885—1890).
— Pieśni ludu polskiego. Serya I. (Warszawa 1857).
Fr. Š. Kuhač: Južno-slovienske narodne popievke. Knjiga 1—4. (U Zagrebu 1878—1881).
Kurelac, Fran, Jačke ili narodne pěsme... puka hrvatskoga... na Ugrih. (Zagreb 1871).

Lautenbach: Очерки изъ исторіи литовско-латышскаго народнаго творчества. ... Диссертація ... Якова Лаутенбаха (Юрьевъ 1896).
Leskien, A., und K. Brugman, Litauische Volkslieder und Märchen. (Straßburg 1882).
Loorits, Oskar, Volkslieder der Liven. (Tartu 1936).

Malevič: С. Малевичъ, Бѣлорусскія народныя пѣсни. (Санктпетербургъ 1907). = Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ. Томъ LXXXII, № 5.
Meier, KiV: Meier, John, Kunstlieder im Volksmunde. (Halle a. S. 1906).
Meinert, Joseph George, Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens. (Wien und Hamburg 1817).
MllG.: Mitteilungen der litauischen literarischen Gesellschaft. (Heidelberg).

Nesselmann, G. H. F., Littauische Volkslieder. (Berlin 1853).
Niemi, A. R., Lietuvių liaudies dainų tyrinėjimai. (Kaunas 1932). = Musų tautosaka VI.
Niemi-Sab.: Lietuvių dainos ir giesmės šiaur-rytinėje Lietuvoje Dr. A. R. Niemi ir Kun. A. Sabaliausko surinktos. [1912].

Orlov, S. P., Hry a písně dětí slovanských. (V Praze 1928).

Pauli, P. l. polsk.: Pauli, Żegota, Pieśni ludu polskiego w Galicyi. (Lwów 1838).
Pauli, P. l. rusk.: Pauli, Żegota, Pieśni ludu ruskiego w Galicyi. Tom 1 und 2. (Lwów 1839 und 1840).

Potebńa: А. А. Потебня, Объясненія малорусских и сродных пѣсень (Отдѣльный оттискъ из 'Русскаго Филологическаго Вѣстника'). [I] (Варшава 1883); II. Колядки и щедровки (Варшава 1887).

Radčenko: Гомельскія народныа пѣсни (бѣлорусскія и малорусскія). Записаны Зинаидой Радченко (С. Петербургъ 1888).

Rhesa: Liudo Rėzos Dainos... M. Biržiškos spaudai parengta. I—II. (Kaunas 1935 und 1937).

Romanov: Е. Романовъ, Бѣлорусскій сборникъ I (Кіевъ 1885).

Romanski: Прегледъ на българскитѣе народни пѣсни. Подъ редакцията на Проф. Ст. Романски. (София 1925 und 1929).

Rozenfel'd: Бѣлорусскія народныя пѣсни. Записаны А. Розенфельдомъ. (С.-Петербургъ 1904).

Šejn, Mat.: Матеріалы для изученія быта и языка русскаго населенія сѣверо-западнаго края. Собранные..... П. В. Шейномъ. Томъ I. Часть I II. (Санктпетербургъ 1887 u. 1890). = Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ. Томъ XLI, № 3 u. LI, № 3.

Šejn, Běl. pěs.: Бѣлорусскія народныя пѣсни..... Сборникъ П. В. Шейна. (С.Петербургъ 1874).

Sobolevskij: Великорусскія народныя пѣсни. Изданы профессоромъ А. И. Соболевскимъ. 1—7. (С.-Петербургъ 1895ff).

Steffen, Augustyn: Zbiór polskich pieśni ludowych z Warmji. Tom 1 (1931); 2 (1934).

Štrekelj, Karol, Slovenske narodne pεsmi. Bd. 1—5. (V Ljubljani 1895ff.).

Stoilov: Показалецъ на печатанитѣ ... български народни пѣсни отъ Антонъ П. Стоиловъ. I. II (София 1916 und 1918).

Sušil, František, Moravské národní písně. Třetí vydání. (Sestavili ... Robert Smetana a Bedřich Václavek, v Praze 1941).

TD: Tautosakos darbai. Bd. 1—7. (Kaunas 1935—1940).

Tvermose Thyregod, Danmarks sanglege. (København 1931).

Vldr Landsch.: Landschaftliche Volkslieder mit Bildern und Weisen. Heft 1ff. 1924ff.

Wossidlo, R., Mecklenburgische Volksüberlieferungen. Band 2/1. (Wismar 1899).

Židinys: Literatūros... mėnesinis žurnalas. (Kaunas).

Im übrigen siehe noch das Abkürzungsverzeichnis in DVlder 1, XXIIIff.

[Korrekturnote]. In dem kürzlich erschienenen Werke von Gražina Krivickienė und Viktoras Petravičius, Dainos (Freiburg i. Br. [1948]) finden sich folgende Belege zu den oben behandelten Liedern: Zu Nr. 51 s. litauisch Nr. 61 (Leinbearbeitung), vgl. auch — mit völlig abweichendem Aufbau — lit. Nr. 42; zu Nr. 69 s. lit. Nr. 27; zu Nr. 72 s. lit. Nr. 30; zu Nr. 78 s. lit. Nr. 33 (dem Liede Leskien-Brugman Nr. 4 verwandt); zu Nr. 83 s. lit. Nr. 86. (Mädchen befreit Gefangenen) und lit. Nr. 41 (Mädchen unterrichtet ihre Angehörigen, wo sie sie nicht finden würden); zu Nr. 89/2 s. lit. Nr. 73. — Die litauische Nummer 78 (Aš esu žmogus didžiai turtingas) erinnert in seinen Eingangsstrophen thematisch an das verbreitete deutsche Scherzlied „Ich bin der große Ökonom" (Köhler-Meier S. 423).

Die von Kretzschmer und Erk benützte Handschrift 'Kuhländer Volkslieder' von 1819.

Von Alfred Quellmalz.

Im Jahre 1819 regte die 'Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates' an, die Volkslieder der österreichisch-ungarischen Monarchie zu sammeln. Dieser Plan erfreute sich der staatlichen Unterstützung. Ihr verdanken wir u. a. auch eine Sammlung kuhländischer Volkslieder, die unter dem Titel 'Gesänge aus dem Kuhlande' als Heft 132 in die im Landesarchiv Brünn aufbewahrte Gesamtsammlung 'Volkslieder, Sammlung deutscher und böhmischer Volkslieder, Kirchengesänge, Melodien aus Mähren und Schlesien. Gesammelt im Jahre 1819 im Auftrage des mähr.-schles. Guberniums' (Signatur: FM 292 = 166) eingegangen ist. Uns soll hier lediglich das Heft 132 interessieren.

In seinem aufschlußreichen Aufsatz 'Die frühesten Volksliedsammlungen des Kuhländchens' (JbfVf 6, 193ff.) bespricht G. Jarosch ausführlich diese Sammlung. Er nimmt mit Recht an, daß das ihm vorliegende Heft des Brünner Archivs nur eine Zweitschrift sein könne, und daß die Erstschrift in die Bücherei der 'Gesellschaft der Musikfreunde' nach Wien gelangt sein müsse, da von dieser Gesellschaft ja der Plan zur Sammlung ausgegangen sei. Jarosch vermutet weiterhin, daß es diese Erstschrift war, die durch den damaligen Präses-Stellvertreter Hofrat Kiesewetter an A. Kretzschmer zur Verwertung für dessen 'Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen' (Berlin 1840) gesandt wurde. Auf Grund einer Anfrage an die Musikbücherei nimmt er an, daß das Heft nicht mehr nach Wien zurückgekehrt sei. Auch der Vermerk Böhmes (E.-B. I S. XXI Nr. 54a): 'Meinert, Nachlese zu den kuhländischen Volksliedern nach 1817. — Hs. auf K. K. Hofbibl. zu Wien, von Erk benutzt', ist ihm nicht entgangen. Er übersieht dabei jedoch (a. a. O. S. 194) den Zusammenhang dieser Handschrift mit dem Kuhländer Heft.

Außer dieser Frage bleibt also in seinen Darlegungen ungewiß, ob Heft 132 wirklich eine Zweitschrift des Wiener Exemplars war. Darüber gibt nun das Handexemplar Erks von Kretzschmer-Zuccalmaglios Deutschen Volksliedern, das sich in der Bücherei der ehemaligen Abteilung Volksmusik des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung, Berlin[1]), befindet, eindeutige Auskunft.

Erk hat dort nämlich mit seiner bekannten Sorgfalt nicht nur eine genaue Kollation der kuhländischen Lieder, soweit sie im ersten Band von Kretzschmer abgedruckt wurden, nach der ihm vorgelegenen Handschrift vorgenommen, sondern hat auch bei jedem Lied die Nummer der Originalquelle eingetragen. Diese Nummern decken sich genau mit den von Jarosch (a. a. O. S. 200) angeführten

[1]) Jetzt im Institut für Musikforschung an der phil. theol. Hochschule Regensburg.

Liednummern der Brünner Handschrift. Die Textverbesserungen Erks stimmen mit denen der von Jarosch S. 200ff. wiedergegebenen Lieder bis auf einige Leseverschiedenheiten buchstabengetreu überein. Damit wäre allein schon der Beweis für die Identität der beiden Handschriften erbracht.

Die letzten Zweifel aber werden behoben durch eine Eintragung Erks auf der Rückseite des Zwischentitels: 'I. Ernste Romanzen und Sagen' (zwischen S. XII und S. 1), die folgenden Wortlaut hat: 'Eine Nachlese zu Meinert, mit 24 Liedern, Text u. Mel. Quer 4. Hdschr. gehört ins Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde' 'Die Kuhländerlieder enthält J. G. Meinerts Fylgie. Hier eine kleine Nachlese, welche in wenigen Tägen unternommen nur unvollständig seyn kann.' 'Durch Wagner in Wien erhalten. (wurde früher von Kiesewetter an Kretzschmer übersandt.) benutzt 30. Apr. od. 1. Mai 70. Die Noten zieml. richtig notiert. Text nachläßig u. ungleich in der Schreibung. Von Kretschmer übel verunstaltet. Alles hier [d. h. in Kretschmers Volksliedern] cor. H. 17, 224 Copien. Auch Liederhort S. 207. Liederhort 299 links ein Lied aus der Nachlese. Liederhort S. 292 rechts aus ditto.'

Soweit der Eintrag Erks. Wir ersehen also aus ihm zunächst, daß sich Erk die Handschrift unabhängig von Kretzschmer aus Wien erbeten hatte, und daß Kretzschmer sie seinerzeit an den rechtmäßigen Eigentümer wieder zurückgesandt haben muß. Vor allem aber geht aus dem Eintrag hervor, daß die Handschrift mit der Brünner Handschrift identisch ist; denn sogar die Vorbemerkung des Heftes 132, wie sie Jarosch a. a. O. S. 199 gibt, stimmt mit Erks Niederschrift bis auf eine kleine Ungenauigkeit[1]) überein, ebenso ist die Liederzahl die gleiche. Da Erk die Handschrift bei allen seinen Liedkollationen abgekürzt 'Meinerts Nachlese' nennt, erklärt sich daraus auch die ungenaue Bezeichnung Böhmes in E.-B. I, XXI.

Es kann also kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß die Brünner und die Wiener Handschrift miteinander identisch sind. Allerdings erhebt sich nun die Frage, wo das Wiener Exemplar geblieben ist. Bei der Zuverlässigkeit Erks ist kaum anzunehmen, daß er sie nicht mehr zurückgeschickt habe. Eine Nachprüfung in Erks Nachlaß ist allerdings zur Zeit nicht möglich[2]). Ob die Handschrift nicht doch noch in der Bücherei der Gesellschaft der Musikfreunde auftaucht? Die Auskunft, die Jarosch (a. a. O. S. 199f.) auf seine Anfrage erhielt, besagt doch nur, daß der Name 'Kuhländchen' auf den einzelnen Heften außen nicht vorkommt. Eine gründliche Durchsuchung dürfte vielleicht zu einem Erfolg führen.

---

[1]) Erk hat '... nur unvollständig seyn'. Jarosch schreibt nach Heft 132: '... nur unvollständigen Textes seyn'.

[2]) Daher konnte ich auch nicht die Kopien in Band 17, 224 des Erk-Nachlasses einsehen. Diese Seite befindet sich auch nicht in den Abschriften des DVA; denn zwischen den Seiten 175 und 255 des 17. Bandes ist nichts kopiert worden. Ebensowenig ist das Handexemplar von Erks Liederhort, in das Erk auf S. 207, 292 und 299 Kuhländer Lieder eingetragen hatte, zur Zeit zugänglich.

'Der politische Vogel.'

Ein geschichtliches Lied aus 'Des Knaben Wunderhorn'.

Von † Helmut Oehler.

Die Paukenschläge und Fanfarenstöße, die dem dankerfüllten Europa von dem größten Sieg über die Ungläubigen und der Einnahme Belgrads Kunde gaben, waren das Finale einer gewaltigen Heldensymphonie. Die berühmteste Tat des Prinzen Eugen, dem das Volkslied damals den Ehrennamen des 'edlen Ritters' beilegte, beschloß eine Epoche größter geschichtlicher Entscheidungen, jahrzehntelangen blutigen Ringens in Ost und West, schwerster europäischer Erschütterungen, aus denen heraus sich nur langsam das neue 'Gleichgewicht der Mächte' festigte, eine Epoche religiöser Leidenschaft, majestätischen Willens und wuchtiger imperatorischer Gesten, großer Führer und Staatsgründer, barocken Formwillens und Prunksinns — die kraftstrotzende Epoche der Grundlegung des Absolutismus.

Es wurde nun still in Europa. Die Politik wurde Sache der Kabinette, die Diplomatie zur Kunst weniger Eingeweihter, der absolutistische Staat in wachsendem Umfang zur Maschine. Der christlich-deutsche Barockpatriotismus erstarb, denn je mehr sich der Absolutismus durchsetzte, desto mehr wurde das Volk des politischen Denkens entwöhnt und dem Weltgeschehen entfremdet: der 'Untertan' hatte nicht über politische Dinge zu 'räsonieren'. So kann denn in den Jahrzehnten nach 1718 von einer nennenswerten Publizistik, überhaupt von einer Regung der öffentlichen Meinung, die in den Türken- und Franzosenkriegen noch so hohe Wellen geschlagen hatte, nicht mehr die Rede sein. Das Römische Reich, bei allen Mängeln unter Männern wie Josef I. und Prinz Eugen doch immer noch eine starke Realität, zerbröckelte und erhielt für den Kaiser, der sich in erster Linie als Herr der neuen Donaumonarchie fühlte, eine immer geringere Bedeutung, so daß man sich schließlich fragte: 'Wie hält's nur noch zusammen?' Und wie die Publizistik, so mußte in einer Zeit, die keine großen nationalen Leidenschaften mehr kannte, auch das politische Lied von seiner alten Höhe herabsinken. Es wurde dem Bürger, dessen Aufmerksamkeit durch andere Dinge als die Politik in Anspruch genommen war, zum 'garstigen Lied'. Es sind uns aus jenen Tagen nur wenige, unendlich langweilige gereimte Übersichten über das Weltgeschehen erhalten, von berufsmäßigen Zeitungsdichtern verfaßt. Ihr Ton ist muffig; nichts ist in ihnen mehr übrig von Haß und Siegesjubel, von Nationalstolz und Kampfesfreude wie in jenen Tagen, als noch der Donner der Schlachten Eugens in den Gesängen nachhallte[1]).

---

[1]) Siehe Oehler, Prinz Eugen in Volkslied und Flugschrift = Gießener Beitr. z. dt. Philologie 77 (1941).

Aber noch lebte der alte Held, und noch einmal trat er an der Spitze eines Heeres vor die bewundernden und kritischen Blicke der Welt. Das war, als 1733 der Tod Augusts des Starken den polnischen Thronfolgekrieg auslöste und sich in Oberitalien und im nächsten Jahr auch am Oberrhein der Kriegslärm erneut erhob. An diesem Klang entzündete sich auch das politische Lied. Gewiß, bedeutende Zeugnisse sind uns nicht aus diesem Kampf erhalten, aber es ist doch wenigstens wieder Leben und Kraft in den wenigen. Sie erinnern an die großen Siege der vergangenen Jahrzehnte und erwarten Ruhmestaten wie in Eugens besten Tagen. In der Freude, daß überhaupt etwas geschieht, überschätzen sie die Bedeutung kleiner Unternehmungen. Das ist natürlich, und wir dürfen die Volksdichter um so weniger tadeln, daß sie keinen Blick für die wahre Kräfteverteilung hatten, als dieser auch vielfach den leitenden Staatsmännern fehlte. Wie der Kampf endete, ist bekannt. Mühsam behauptete sich der körperlich und geistig geschwächte, seines maßgeblichen Einflusses bei Hofe beraubte Prinz Eugen, der wiederholt vor diesem Krieg gewarnt hatte, mit unzulänglichen Streitkräften am Oberrhein gegen die französische Übermacht. Viel ungünstiger noch verlief der Kampf in Italien. Die Spanier eroberten Neapel und Sizilien. Bei Quistello errangen die Deutschen zwar am 15. September 1734 einen bescheidenen Sieg, der in Relationen und Flugblattliedern, eben weil es die einzige glückliche Feldschlacht war, über Gebühr verherrlicht wurde; aber schon vorher war Feldmarschall Graf Mercy bei Parma gefallen, und auf Quistello folgte schon wenig später bei Guastalla eine verheerende Niederlage. 1735 wurden die Präliminarien unterzeichnet, 1738 endgültig Friede geschlossen. Er bedingte einen großen Ländertausch: der Kaiser mußte Neapel und Sizilien an den Infanten Don Carlos, Novarra und Vigevano an Sardinien abtreten und erhielt dafür Parma und Piacenza und für seinen Schwiegersohn Franz Stephan, mit dessen Herzogtum Lothringen Stanislaus Leszozinski entschädigt wurde, die Anwartschaft auf Toskana.

Uns beschäftigt hier allein der oberitalische Kriegsschauplatz und ein Lied von ihm, das uns in 'Des Knaben Wunderhorn' überliefert ist. Die Herausgeber haben ihm die Überschrift 'Der politische Vogel' gegeben[1]). Den wirren und dunklen Inhalt hat man bisher nicht befriedigend zu erklären vermocht. Die Vorlage oder Vorlagen der Herausgeber sind nicht erhalten; wir können daher deren Umgestaltung nicht nachweisen, sondern nur Vermutungen darüber anstellen. Aber auch um die zeitliche Einordnung war man verlegen. Ferd. Rieser meint, es scheine ein altes Soldatenlied aus dem Spanischen Erbfolgekrieg zu sein[2]), und erklärt an anderer Stelle: 'Die Vorlage und geschichtlichen Beziehungen des "politischen Vogels" haben wir nicht feststellen können[3])'. Auch Karl Bode konnte über die Herkunft nichts ermitteln und versetzt das Lied in den Spanischen Erbfolgekrieg, in die Jahre zwischen 1703 und 1706[4]).

'Altes fliegendes Blatt' lautet der unbestimmte Quellenvermerk der Herausgeber. Irgendeiner der vielen billigen Liederdrucke ist also die verschollene Vor-

---

[1]) Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L. A. von Arnim und Clemens Brentano. Hundertjahrs-Jubelausgabe von Eduard Grisebach, Leipzig (Hesse) 1906, S. 414f. — Dass., hrsg. von Karl Bode in Bongs Klass.-Bibl.: Bd. I S. 267ff.

[2]) 'Des Knaben Wunderhorn' und seine Quellen. Dortmund 1908, S. 468.

[3]) Ebda S. 302.

[4]) Die Bearbeitung der Vorlagen in Des Knaben Wunderhorn, Berlin 1909 (Palaestra LXXVI), S. 748, und Bongsche Ausgabe II, 498.

lage gewesen. Vielleicht haben auf diesem Blatt zwei Lieder auf die Kämpfe in Oberitalien gestanden, die, wie ich unten wahrscheinlich machen möchte, das 'Wunderhorn' zu einem verschmolzen hat. Denn mit geschichtlichen Liedern pflegten die Herausgeber ja besonders frei zu schalten; sie kürzten, stellten um und schoben zusammen. Sie betrachteten derartige Lieder nicht als historische Urkunden und änderten, da es ihnen allein auf den dichterischen Reiz ankam, auch vielfach den Wortlaut. Alles bloß Chronikartige, schleppender Bericht und unbedeutendes Beiwerk wurde getilgt. Die Herausgeber überboten das Sprunghafte im Berichtsstil des Volkslieds, indem sie das Licht allein auf die Höhepunkte, auf die durch dichterische Vorzüge ausgezeichneten Stellen fallen ließen und auf Kosten des sachlichen Verständnisses die Texte beschnitten. Bei dem vorliegenden Lied ist außerdem durch das vermutete Zusammenschmelzen aus zwei ursprünglich getrennten Liedern von einer Logik des Gedankenganges nicht mehr viel übrig.

Die darin enthaltenen sachlichen Angaben aber weisen eindeutig auf die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1734, so daß über die zeitliche Einordnung des Liedes kein Zweifel mehr bestehen dürfte. Die Eingangsstrophen sind von üppiger, echt volksliedhafter Allegorie. Es ist der viel gebrauchte 'aventürenmäßige' Eingang. Da singt ein prophetischer Vogel dem Dichter von den Ereignissen dieses Jahres:

1. Als ich einmal spazieren ging
In einen Lustgarten hinein,
Zu überdenken, was ich meint',
Wo schöne Lusthäuser sein,
Hört' ich es ein Vöglein singen,
Verstund es auch gar wohl,
Von unbekannten Dingen,
Was dieses Jahr geschehen soll[1]).

Dann wendet sich der Vogel an den Adler, das Sinnbild der deutschen Kaisermacht, und warnt ihn:

2. Das Vöglein in dem Strauße[2]) saß
Und schauet den Adler an:
'Ach, Adler, es wird dieses Jahr
Ein fremder Gärtnersmann
Dich aus dem Garten vertreiben
Samt deinen Gesellen all,
Nicht länger sollt du es verbleiben,
Des Adlers wartet Gewalt.'

Der fremde Gärtner, der die Deutschen aus dem schönen Garten, der Lombardei, vertreiben will, ist Frankreich. Von ihm droht der Herrschaft des Kaisers Gefahr. Frankreich will die Lilien, also die französischen Wappenblumen, statt der savoyischen Tulpen einpflanzen, d. h. dem Kaiser steht nicht nur der König von Sardinien, sondern die mit ihm verbündete Großmacht Frankreich gegenüber. Außerdem wird auf die Verbindung Frankreichs und Spaniens hingewiesen, die ja damals gemeinsam über Italien herfielen, jenes im Norden, dieses im Süden:

---

[1]) Die letzte Zeile wird jedesmal wiederholt.

[2]) Strauße = Strauche: Schmeller-Frommann, Bayer. Wb. (1877) II, 819; Weigand-Hirt, Dt. Wb. (1910) II, 985 (Belege aus Murner und Hans Sachs).

3. Sobald der Adler dies vernahm,
Schwingt er sich in die Luft,
Zu schauen, was auf mehr umschwebt
Französisch und spanischer Luft[1]);
In Garten will eindringen
Ein fremder Gärtnersmann
Und will einpflanzen die Lilien
Anstatt der Tulipan.

Hinter dieser Strophe klafft offensichtlich eine Lücke; wahrscheinlich ist es die Fuge, die vom Zusammensetzen der beiden verschiedenen Liedvorlagen herrührt. Bisher hatten wir es mit einem Wappenlied zu tun, zugleich mit einer Weissagung zukünftiger Ereignisse. Ganz anders sind der Ton und die Einstellung des Sprechers in den drei folgenden Strophen. Hier stehen wir auf einmal mitten im Kampf. Ein Mitstreiter aus den Reihen der Kaiserlichen spricht in der ersten Person ('Wie man auf uns hat zielt'). Im Gegensatz zu den Anfangsstrophen werden die Ereignisse als zurückliegend behandelt.

4. Bei Parmen und Kastellen
Hat man die Kugel gespürt,
Ein Stein möcht' es erbarmen,
Wie man auf uns hat zielt;
Drei Prinzen und neun Generalen
Wie auch der Feldmarschall
Sind schon zu Boden gefallen,
Der Gemeinen ohne Zahl.

Das Volkslied bedient sich gern der Dreizahl; genaue Verlustangaben dürfen wir dahinter, da es sich ja nicht um eine 'Newe Zeitung' handelt, nicht erwarten. Die Verluste aber waren in der Tat sehr groß. Allein bei Parma beklagte man an Toten 52 Offiziere und 1940 Mann, an Verwundeten 166 Offiziere und 3519 Mann, unter jenen einen, unter diesen zwei Prinzen. — Der in der nächsten Strophe besungene Erfolg — bei Quistello — liegt zeitlich zwischen den beiden obenerwähnten Niederlagen von Parma und Guastalla ('Kastellen'):

5. Der Savoyer schlug ein Rebell,
Vermeinte sicher zu sein,
Die Deutschen aber piff, paff, puff,
Und fielen ins Lager hinein;
Dort hatten sie alles verlassen
Samt Lager, Stuck und Zelt,
Im Hemd davon geloffen,
Den Deutschen bleibt das Feld.

'Rebell' ist Reveille. Aber die Worte 'schlug ein Rebell' sind im Hinblick auf die noch zu erläuternden Vorgänge widersinnig: ein Mißverständnis, das aus dem übergezogenen g leicht zu erklären ist. Wir müssen sicherlich 'kein Rebell' lesen.

Karl Emanuel III., der Herrscher des jungen Königreichs Sardinien, dessen Parteinahme für die kaiserliche Politik von größter Wichtigkeit war, lieh in seiner Ländergier bereitwillig den französischen Einflüsterungen sein Ohr, denn er hatte es wie sein Vater Victor Amadeus II. auf Mailand abgesehen. Schon das Jahr 1733 brachte dem Kaiser auch den Verlust dieser Stadt. Denn bis zuletzt hatte man in Turin den österreichischen Gesandten zu täuschen gewußt und gar

[1]) Die Ausgaben des Wunderhorns von 1846 und 1857 haben 'was noch mehr umschwebt, und 'Duft'.

zum Schein über einen Allianzvertrag verhandelt, bis die französischen Truppen nahe genug herangerückt waren, man nichts mehr zu fürchten hatte und die Maske abwerfen konnte. Prinz Eugen hatte seinen Verwandten verkannt und war über dessen Treulosigkeit und Hinterlist tief empört. 1734 wurde an Stelle des Grafen Wirich Daun der Feldmarschall Graf Mercy mit dem Oberkommando in Italien betraut. Dieser alte Freund Eugens war ein vielbewährter, tapferer Soldat und Organisator, der sich in den Friedensjahren hohes Verdienst durch die Kolonisation des Banats erworben hatte. Aber Mercy war ein todkranker Mann, von der Gicht gequält, auf einem Auge blind und schlagartigen Anfällen ausgesetzt, die ihm zeitweilig ganz das Augenlicht und auch das Gehör raubten. Waren die Unternehmungen der Österreicher infolge der Zwietracht der Heerführer im Vorjahr höchst schlaff und unglücklich verlaufen, so änderte sich auch jetzt kaum etwas daran. Langsam nur trafen die Kontingente aus den Erblanden und dem Reich in Mantua ein, wo Ende April gegen 50 000 Mann versammelt waren. Da die Anfälle des Feldmarschalls immer bedrohlicher wurden, kam es zu mißlichen Spannungen mit seinem Stellvertreter im Kommando, dem Feldzeugmeister Prinz Ludwig von Württemberg, und natürlich wurden die Operationen gefährlich gehemmt. Prinz Ludwig drängte zu entschlossenem Vorgehen, denn der Kaiser und Eugen wollten aus triftigen Gründen den Krieg in Italien offensiv geführt wissen.

Am 2. Mai setzte die Armee über den Po, war aber Ende Juni erst bis in die Nähe von Parma vorgedrungen. In dem Glauben, nur eine schwächere feindliche Abteilung vor sich zu haben, befahl Graf Mercy am 29. Juni den Angriff, ritt selbst auf ungedecktem Wege vor und stürzte, gleich anfangs von zwei Kugeln getroffen, tot vom Pferde. Davon berichtet die vierte Strophe des Volksliedes. Prinz Ludwig übernahm das Kommando, behauptete seine Stellungen unter großen eigenen Verlusten gegen vier feindliche Angriffe und trat in der Frühe des nächsten Tages den Rückzug an. In der fünften Strophe ist der Sieg bei Quistello besungen, ohne daß dieser Name genannt wird. Inzwischen hatte nämlich Graf Königsegg, schon am 24. April an Stelle Mercys zum Oberkommandierenden ernannt, aber durch Krankheit in der Heimat zurückgehalten, den Befehl übernommen. Doch der Sommer verging, ohne daß es zu entscheidenden Unternehmungen kam. An der Secchia, um Quistello, hatte sich der Feind hinter starken Befestigungen verschanzt und fühlte sich so sicher, daß er, um die Verpflegung zu erleichtern, sogar den größten Teil seiner Reiterei wegschickte. Um die Lücke auf dem rechten Flügel auszufüllen, mußte die Infanterie so auseinandergezogen werden, daß zwischen den einzelnen Einheiten Zwischenräume bis zu 3000 Schritt entstanden, die förmlich zum Durchbruch einluden. Feldmarschall Graf Königsegg tat alles, den Gegner in Sicherheit zu wiegen und seine Aufmerksamkeit, als endlich am 15. September die Witterung für einen Angriff günstig war, abzulenken. Eine Stunde vor Tagesanbruch rückte er gegen die Secchia vor und überschritt sie; als es eben dämmerte. Die Feinde schliefen ahnungslos, ließen keine Tagwacht schlagen. Die erste deutsche Kolonne unter dem Prinzen von Württemberg hatte die eigentliche Furt verfehlt und den Fluß an einer tieferen Stelle überschritten, wo das Wasser den Soldaten bis an die Brust reichte und einiger Lärm nicht zu vermeiden war. Dennoch wurde, obwohl die französischen Posten alarmiert waren, die Cascine Gaidella, das Quartier des Marschalls Broglie, so schnell erobert, daß der Marschall sich nur im Nachtkleid durch eine Hintertür des Gartens retten

konnte. Sein Stab aber sowie seine ganze Ausrüstung samt Silberzeug und Kasse fielen den Siegern zu, so daß man den Verlust des Marschalls auf 130 000 venezianische Dukaten schätzte. 'Piff, paff, puff' fielen die Deutschen ins Lager ein. Die französischen Soldaten stürzten, kaum bekleidet, aus den Zelten, rafften die nächsten Gewehre auf, begannen planlos zu feuern und liefen auch buchstäblich 'im Hemd davon'. So leisteten die beiden Brigaden, die hinter und seitwärts der Wohnung Marschall Broglies gelagert hatten, kaum Widerstand, sondern eilten in der größten Unordnung davon. Inzwischen aber wurde bei den Alliierten allerorts Generalmarsch geschlagen, Marschall Coigny und der König von Sardinien führten ihre Abteilungen heran, und auch Broglie konnte, indessen Königsegg viel Zeit verstreichen ließ, seine Brigaden neu ordnen. Das Schicksal des Tages vermochten sie freilich nicht mehr zu wenden. Der König räumte Quistello, nachdem er seine Geschütze in Sicherheit hatte bringen lassen. Auf weitere Einzelheiten des Kampfes brauchen wir nicht einzugehen, da der Dichter unseres Liedes in erster Linie den Überfall im Morgengrauen im Auge hat. Der Rückzug der Verbündeten geschah in ziemlicher Ordnung und hatte nur an wenigen Stellen das Aussehen einer Flucht. Fast das ganze Lager mit einem großen Teil der Bagagen war den Kaiserlichen in die Hände gefallen. Wäre dieser entschlossen ausgenutzt worden, so hätte der Tag eine Katastrophe der alliierten Armee zur Folge haben können. Dazu aber fehlte Graf Königsegg die Entschlußkraft. Auch war wohl eben die schöne Beute daran schuld, daß man zu lange verweilte, und so brach schon am 19. September das Verhängnis herein. Bei Guastalla stieß man auf den Gegner, der sich inzwischen wieder gesammelt hatte. Es kam zu einer erbitterten Schlacht, bei der das Gelände für die Angreifer besonders schwierig war. Die Verluste auf beiden Seiten waren sehr groß; auch Prinz Ludwig von Württemberg befand sich unter den Toten. Königsegg zog sich darauf bis Luzzara zurück. Damit endete der Feldzug von 1734 in Oberitalien[1]). Im Volkslied ist der Unglückstag von 'Kastellen' neben den von 'Parmen' gestellt.

Es scheint, als ob die letzte Strophe noch einmal weit zurückgreife, nämlich auf den Beginn der militärischen Unternehmungen und die Vereinigung der sardinischen und französischen Truppen. Wir hören, wie sich König Karl Emanuel über die nachdrückliche Unterstützung freut und dadurch ermutigt wird:

6. Sobald der Franzos nach Savoyen kam,
Da war der Savoyer so froh,
Da zog er erst sein' Hosen an,
Da kampelte die Maus das Stroh,
Er tät sich resolvieren
Und schwur bei seinem Gott,
Sollt' er auch alles verlieren,
Wollt' rächen diesen Spott.

Unter dem 'Spott' wären dann Anmaßungen des kaiserlichen Hofes zu verstehen, denen entgegenzutreten sich der König jetzt dank der französischen Hilfe stark genug fühlt. Von diesem 'Spott' dürfte dann vorher in einer ausgefallenen Strophe die Rede gewesen sein und die vorliegende außerdem vor der Kampfschilderung, also vor der vierten gestanden haben. Denn bei 'Parmen und Kastellen' hat er ja den Spott gerächt. Freilich kann mit dem 'Spott' auch die Niederlage bei

[1]) O. Redlich, Das Werden einer Großmacht (1938) S. 258f. — A. v. Arneth, Prinz Eugen von Savoyen (1858) III, 442—446. — Feldzüge des Prinzen Eugen von Savoyen, hrsg. v. d. kriegsgesch. Abt. des k. u. k. Kriegsarchivs XIX, 338—395 (Wien 1891).

Quistello gemeint sein, und gerade die Anordnung der Strophe, wie wir sie vorfinden, verführt zu diesem Schluß. Dann aber wäre der Inhalt so zu verstehen, als sei der Savoyer dort allein geschlagen worden und hätte danach durch die Vereinigung mit den Franzosen Unterstützung und neuen Mut gefunden. Daß dies nicht den geschichtlichen Tatsachen entspricht — die Franzosen sind ja mit ihm geschlagen worden —, brauchte nicht weiter bedenklich zu stimmen.

Es kann aber auch irgendein anderer Vorfall gemeint sein: da der Text keinen Anhalt dafür bietet, auf welche tatsächlichen Vorgänge er zu beziehen ist, ist es ziemlich müßig, Vermutungen darüber anzustellen — wie auch über die Entstehung der fragmentarischen und unharmonisch zusammengefügten Wunderhorn-Fassung, da uns die Vorlagen, die die Herausgeber benutzt haben, nicht erhalten sind. Ein deutlicher Gegensatz, im Inhalt wie in der Art der Darstellung, besteht zwischen den drei ersten und den drei letzten Strophen. Dort haben wir ein allegorisches Wappenlied, in dem zukünftige Dinge geweissagt werden, hier ein Erlebnis- und Berichtslied aus den Schlachten von Parma, Quistello und Guastalla. Sie geben einen eindeutigen Hinweis für die geschichtliche Einordnung des Liedes, die ich hier vorgenommen habe. Der Schluß dagegen, daß die Herausgeber zwei Lieder zu einem verschmolzen haben, muß eine Hypothese bleiben: wir wissen weder, wie die beiden Liedvorlagen ausgesehen haben, noch, welche Änderungen hinsichtlich der Länge, des Inhaltes und etwa auch der metrischen Form die Herausgeber daran vorgenommen haben, um sie einander anzupassen.

[Korrekturnote]. Ein Flugblattdruck des hier besprochenen geschichtlichen Liedes ließ sich nun doch auffinden. Das betreffende fliegende Blatt trägt den Titel: Sieben schöne // Weltliche-Lieder, // Das Erste. // Als ich a mahl spaziren gieng. in einen Lust- // Garten hinein, etc. // Das Zweyte. // O Mons du Lumpen-Nest, hast jetzund in // Arrest, uns deutsche Gäst, etc. // Das Dritte. // Ey so sag mir frey, was dann schöner sey, als // die edle Jägerey, etc.. . . [usw.]. Gedruckt in diesem Jahr.

Ein Vergleich des Flugblatt-Textes mit dem des Wunderhorns ergibt, daß die Herausgeber des Wdhs, von Schreibung und Zeichensetzung abgesehen, das sechsstrophige Gedicht genau abgedruckt und lediglich in Str. 1.1 'a mahl' in 'einmahl', in Str. 1.3 'reconversiren' in 'überdenken' geändert haben.

Das vermutlich dem späten 18. Jahrhundert zuzuweisende Flugblatt trägt die Signatur Yd 7909. 3 der Staatsbibliothek Berlin; eine Photokopie des Blattes bewahrt das Deutsche Volksliedarchiv unter der Signatur Bl 3006.

E. S.

'Müllers Abschied.'

J. F. Böhmer und das deutsche Volkslied.

Von Wolfgang Pfeiffer-Belli.

Am 21. September 1818 trat der dreiundzwanzigjährige Dr. iuris Johann Friedrich Böhmer aus Frankfurt a. M. seine Italienfahrt an. Der spätere Regestensammler, der Freund Clemens Brentanos, hat ein umfangreiches Reisetagebuch geführt, das ihn als 'empfindsamen Reisenden' kennzeichnet, der schon damals das hochhielt, was er in seiner späteren bescheiden-unermüdlichen Forschertätigkeit gefeiert hat: Volkstum und alte Kaiserherrlichkeit. Die beiden Reisejournale des jungen Romantikers verwahrt die Frankfurter Stadtbibliothek[1]: das erste (in 'Ms. Ff. Böhmer 10') reicht bis zum Berner Oberland (30. Sept. bis 18. Okt. 1818) und umfaßt 40 Seiten, das zweite ('Ms. Ff. Böhmer 17') gar 600 Seiten. Es hat Johannes Janssen, dem Biographen und Testamentsvollstrecker des Schreibers, vorgelegen (vgl. Janssen, J. Fr. Böhmers Leben, Briefe und kleinere Schriften, Freiburg i. Br. 1868, 1, 51) und enthält die Fahrt von Florenz nach Rom, das 'Römische Tagebuch', die Reise nach Neapel und die Heimfahrt bis Venedig, wo Böhmer erkrankte (25. Juni 1819). Der jugendliche Enthusiast ist in diesen Tagebüchern weit mehr Menschen- als Naturschilderer. Eine dreizehnjährige Schaffhäuserin in ihrer hübschen Volkstracht macht z. B. tiefen Eindruck auf ihn und läßt ihn die ganze Häßlichkeit der zeitgenössischen Damenmode empfinden. In Meiringen lauscht er mit seinen Freunden den Tönen des Kuhreigens: 'Es kamen zwei Mädchen, welche beide sehr hohe Stimmen hatten und ein Alter, dessen Stimme zitterte und schwach war, was jedoch dem Gesang nichts schadete. Das zweite Lied, was sie sangen, war das schönste, und wirklich war die Melodie trefflich. Doch legte ich ihr in Gedanken ein anderes Thema unter als ihr eigentliches; welches dieses war, ergibt sich aus dem Anfang, welcher hieß: "Was kann edleres gsin, was kann schönres gsin, als der edle Kühhirtenstand?" Endlich sangen sie uns auch: "Es kann ja nicht immer so bleiben". Da lachten wir sie aber aus und schickten sie fort. Das brauchten wir nicht erst in der Schweitz zu hören'. Wer denkt da nicht an Goethe, der im Elsaß Lieder 'aus den Kehlen der ältesten Mütterchens aufgehascht' hat? 'Ein Glück! Denn ihre Enkel singen alle: Ich liebte nur Ismenen.' (Vgl. Jahrb. der Goethe-Ges. 3, 285.) Und auf dem Vierwaldstätter See hörte Böhmer zwischen Tellsplatte und Flüelen ein Lied singen, das ihm nicht nur aus dem 'Wunderhorn' bereits vertraut war:

Da droben auf jenem Berge
Da stehet ein einsames Haus,
Da schauen an jedem Frühmorgen
Drei schöne Jungfrauen heraus.

Die eine, die heißet Susanne,
Die andre, die heißet Marei,
Die dritte, die mag ich nicht nennen,
Soll meine Herzliebste sein.

[1]) Für freundliche Hilfeleistung danke ich Herrn Bibliotheksrat Dr. Diehl.

Da drunten in Vaters Lustgarten
Da stehen drei Bäumelein,
Das erste, das traget Muskaten,
Das zweite Brunnegelein,

Das dritte, das darf ich nicht nennen,
Das breche der Liebsten ich ab,
Ich möchte so gern ihr es geben,
Und eigen soll es ihr seyn.

Da drunten in jenem Thale,
Da treibet das Wasser ein Rad,
Das treibt ja nichts als die Liebe
Von Morgen bis Abend spat.

Das Mühlrad ist nun zerbrochen,
Und die Liebe hat auch ein End,
Und wenn zwei Liebende scheiden,
Die reichen einander die Hand.

Ach Scheiden, ach Scheiden, ach Scheiden,
Wer hat doch das Scheiden erdacht?
Das hat mir in meinem Leben
Schon Herzleid so vieles gebracht.

'Die Melodie', fügt Böhmer hinzu, 'war einfach und leichthin, und eine andere, als ich bisher zu diesem Lied gehört hatte'. Die (übrigens interpunktionslose) Aufzeichnung des Liedes macht den Eindruck großer Treue. Der Aufzeichner war überhaupt eine lied- und sangesfrohe Natur; er hat im italienischen Tagebuch eine große Anzahl römischer 'Ritornelli' aufgezeichnet und sich lebhaft für die Schaffung einer deutschen Nationalhymne eingesetzt (vgl. den Aufsatz 'Das deutsche Nationallied': Ms. Ff. Böhmer 10; Janssen a. a. O. 1, 47). Das Wort 'Brunnegelein' (braune Nelke, Schweiz. Idiotikon 5, 647) hat er freilich nicht verstanden, denn er schreibt 'Průmegelein'. — Und nun zum Liede selbst. Es ähnelt in der hier mitgeteilten Form weit mehr der Fassung bei Erk-Böhme (2, 234) als der im Wunderhorn (Ausg. von Bode 1, 66), deren erste Strophe nach Goethes Ansicht 'einer Emendation' bedarf (Werke, Sophien-Ausg. I, 40, 342; vgl. auch die Fassung im Wunderhorn, hrsg. von Birlinger-Crecelius 1, 97). Das Ganze heißt 'Müllers Abschied' und besteht eigentlich aus drei heterogenen Teilen: den drei Fräulein (Str. 1 u. 2), den Wandererstrophen (Str. 3 u. 4) und dem Liede vom Müller (Str. 5—7). Bei Erk-Böhme wird auch eine Melodie mitgeteilt; es wird wahrscheinlich die sein, die unser empfindsamer Reisender 'bisher zu diesem Lied gehört hatte'. Bode in seiner 'Wunderhorn'-Monographie (Palaestra 76, 311f.) weist die Beeinflussung von Arnims und Brentanos Liedschaffen durch 'Müllers Abschied' nach (unergiebig ist dagegen Riesers Buch über das 'Wunderhorn', S. 220). Wir können jedoch ergänzen, daß Arnim das Lied wahrscheinlich am gleichen Ort singen hörte wie Böhmer. In einem Brief an Brentano, datiert aus Zürich vom 9. 7. 1802 (Jahrb. des Freien Deutschen Hochstifts 1934/35, S. 383) lesen wir: 'Die schöne Melodie von dem alten Liede: "Da droben auf jenen Bergen — da liegt ein gülden Haus" hat mir keine Ruhe gelassen. Ich habe ein Lied darauf gedichtet, welches die beiden Winde des Waldstätter Sees singen...:

Dort drüben auf hohen Bergen
Da ruht ein dunkles Haus
Bewachet von fremden Zwergen
Die lassen nichts hinaus.

Mit dem 'dunklen Haus' ist Geßlers Schloß gemeint; das Lied, das dann ganz anders fortfährt, soll den Tell verherrlichen. Gedruckt wurde es schon 1803 in 'Aloys und Rose. Französische Miscellen aus Wallis', erschienen in den 'Französischen Miscellen', hrsg. von Helmina Fr. v. Hastfer geb. v. Klencke (der späteren Chezy) III, Tübingen 1803 (Goedeke, Grundriß 6^2, 73), später in L. A. v. Arnims Sämmtlichen Werken 10, 336. Hier ist unser Volkslied fast unkenntlich geworden:

Dort drüben in den Bergen
Da gräbt der Wind sein Haus,
Er muß sich heute bergen,
Kein Wölklein bläßt ihn aus.

Wir sehen: für die verwegene Phantasie des jungen Arnim sind Melodie und erste Strophe des Volksliedes Anlaß, ein ganz neues, historisch-phantastisches Lied zu formen. Anders der bescheidenere Böhmer! Ruhig lauscht er den singenden Schiffern, während das Ruderboot über die Wellen des tiefblauen Urner Sees gleitet und im Hintergrunde die gewaltige Schneepyramide des Bristenstocks schimmert. Er will auch hier nichts sein als der Aufzeichner, der dienende Gelehrte.

'Kommt a Vogerl geflogen' als slawischer Kinderreigen.

Von Erich Seemann.

Im Jahre 1928 gab S. P. Orlov, Professor am russischen Gymnasium zu Prag, unter dem Titel: 'Hry a písně dětí slovanských' eine umfängliche Sammlung slawischer Kinderspiele und -lieder heraus. Das hübsch ausgestattete und reichhaltige Buch legt seinen Stoff in gut durchdachter, systematischer Ordnung vor[1]) und bringt unter den einzelnen Spielen nach Möglichkeit Belege aus verschiedenen Bereichen des slawischen Raums. Da slawische Kinderliedsammlungen nicht immer leicht greifbar sind, bietet Orlovs Werk dem Volkskundler eine willkommene, bequem benützbare und übersichtliche Zusammenstellung dieses Volksgutes.

Orlov hat mit seiner Veröffentlichung jedoch keineswegs lediglich wissenschaftliche Zwecke verfolgt, sondern ihm ging es in erster Linie um die Lösung einer praktisch-erzieherischen Aufgabe. In längeren Ausführungen stellt er mit Bedauern fest, daß überall das slawische Kinderlied vom deutschen verdrängt werde. Die Schule, die dem Einhalt gebieten könne, leihe dem sogar noch ihre Unterstützung, indem in die Schulliederbücher von den Deutschen erborgter Stoff übernommen werde, und man nichts Regelwidriges darin erblicke, in slawischen Schulen die deutsche Musiksprache zu pflegen. In langen Ausführungen bemüht sich Orlov, die starken Gegensätze zwischen dem slawischen und dem deutschen (und überhaupt westeuropäischen) Liedgut in ideeller sowie textlicher und musikalischer Hinsicht aufzuzeigen. Zieht er so einerseits zwischen diesen beiden 'Welten' einen scharfen Trennungsstrich, so verführt ihn auf der anderen Seite ein stark ausgeprägter Panslawismus trotz Erkenntnis der starken nationalen Unterschiede im Bereich des slawischen Volksliedes zu der Überzeugung von der geistigen, gegenständlichen und formalen Einheitlichkeit des slawischen Kinderlied- und Kinderspielgutes. Versuche mit slawischen Schülern, die zeigten, wie leicht diese Lieder verschiedener slawischer Idiome lernten und gegenseitig austauschten, dienen ihm zur Erhärtung seiner Ansicht.

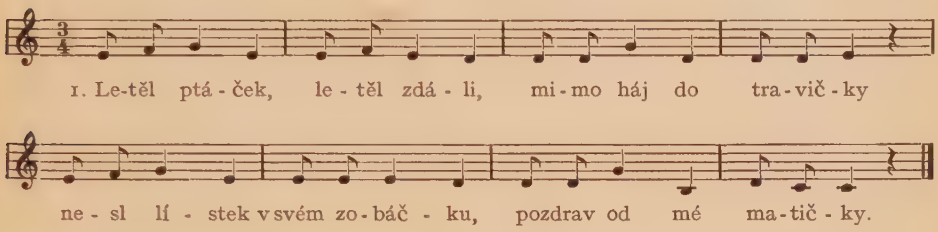
Da er als Erzieher dafür eintritt, daß das slawische Kind von Jugend auf einzig und allein in der Überlieferung des eigenen Volkstums erzogen werde, sucht er in seiner Ausgabe ein Hilfsmittel hierfür zu schaffen. Sie soll jene Sammlungen, welche fremde, vor allem deutsche Stoffe, borgen, ersetzen und eine systematische Ausnützung des rein slawischen Lied- und Spielstoffes in den slawischen Schulen ermöglichen.

---

[1]) Auf der Versammlung slawischer Philologen in Prag 1929 hielt Orlov einen Vortrag über den Aufbau und die Gliederung slawischer Kinderlied-Archive. Siehe seinen Bericht 'Archivy slovanských dětských her a písní' in: Sborník prací I. sjezdu slovanských filologů v Praze 1929, Svazek II. Přednášky (Praha 1932), S. 196—205.

Es sei im folgenden eine Probe aufs Exempel angestellt.

Unter den mancherlei eigenen Aufzeichnungen, mit denen Orlov sein Werk dankenswerterweise bereichert, bringt er S. 128 als Nr. 18 ein tschechisches Reigenspiel, das er 1924 in Prag notierte und das folgendermaßen lautet:



[2.] 'Milý ptáčku, leť zas nazpět,
já zde musím zůstati.
Neopomeň mou matičku
tam za mne políbiti.'

Dazu wird folgende Spielbeschreibung gegeben: Die Kinder bilden einen Kreis, der unterm Singen sich dreht. Inmitten des Kreises befindet sich das 'Vögelein', das ein 'Brieflein' im Munde hat, die Hände hebt und mit ihnen wie mit den Flügeln schwingt; es bewegt sich in entgegengesetzter Richtung wie der Kreis. Bei den letzten Worten der ersten Strophe kniet das 'Vögelein' vor einem Spieler, den es sich wählt, nieder. Dieser legt ihm die Hand aufs Haupt und singt gemeinsam mit den übrigen die zweite Strophe; dann wird er 'Vogel', und das Spiel beginnt von neuem.

Der Text lautet in deutscher Übertragung: 'Es flog ein Vöglein, es flog von weit her, am Hain vorbei ins Gras; es trug ein Zettelchen in seinem Schnäbelchen, einen Gruß von meinem Mütterlein. — Liebes Vögelein, flieg wieder zurück, ich muß hier bleiben. Unterlasse nicht mein Mütterchen dort für mich zu küssen.'

Es hält nicht schwer, in dem tschechischen Texte eine genaue Entsprechung zu dem im Deutschen so beliebten Liede 'Kommt a Vogerl geflogen' zu erkennen.

Wer war nun hier der gebende Teil?

Es ist schon längst darauf hingewiesen worden, daß das Lied 'Kommt a Vogerl geflogen' als Einlage zu der von A. Bäuerle verfaßten, von Wenzel Müller 1822 vertonten Zauberoper 'Aline' diente[1]), und daß zwei Jahre später auch Holtei das Lied, vermehrt um zwei Strophen, in seine Liedposse 'Die Wiener in Berlin' aufnahm[2]). Wie weit die Autorschaft Bäuerles an dem Liede ging, läßt sich allerdings nicht mehr mit voller Sicherheit ausmachen, doch steht fest, daß er Volksgut dazu verwendete. Die erste Strophe seines Liedes findet sich nämlich bereits 1807 in einer Aufzeichnung von Strolz als 'Schnodahaggen' aus dem Unterinntal[3]), und sie ist auch anderweitig als loser Vierzeiler mehrfach, und zwar in variierendem

[1]) Siehe Erk-Böhme Nr. 1051; John Meier, Kunstlieder im Volksmunde Nr. 191; Hoffmann-Prahl, Unsere volkstümlichen Lieder Nr. 775.

[2]) Siehe Englert in ZfVkde 5, 163.

[3]) Siehe ZfVkde 5, 163 = Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol 2 (Innsbruck 1807), 63 und 96f.; ferner F. F. Kohl und J. Reiter, Echte Tiroler Lieder, 2. Aufl., 1 (1933), 274 Nr. 162.

Wortlaut, zu belegen[1]). Wenn Bäuerles drittes Gesätz (Daderheim is main Schatzerl...) ebenfalls gelegentlich als Vierzeiler sich im Volksmund nachweisen läßt[2]), so könnte dies allerdings auch als Absprengung aus dem Gedicht von Bäuerle erklärt werden. Des Dichters Hand verrät sich am ehesten in der Schlußstrophe, die, entgegen dem volksüblichen Stil einer losen Schnaderhüpflkette inhaltlich an die Anfangsstrophe anknüpft und das Lied auf diese Weise in sich abrundet. Sie erfordert überdies beim Vortrag einen anderen Stimmklang und liegt beträchtlich höher. Echtes Volksgut wird auch die durchaus den Charakter einfacher alpenländischer Schnaderhüpflweisen wahrende Melodie sein; sie ist identisch mit der des Liedes von den 'Würzburger Glöckli' (E.-B. Nr. 1052) und wird im Fränkischen weiterhin zu 'Uf em Bergli bin i gsesse' (siehe ZfVk 5, 162) verwendet[3]).

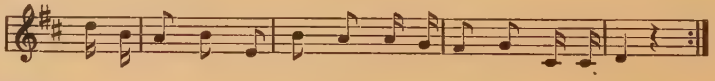
So formt unter starker Verwendung von Volksgut Dichterhand ein Lied, das im Süden und Norden, in zügigen Volksstücken auf der Bühne geboten, bald zu großer Beliebtheit gelangte. Dazu trug auch seine Aufnahme in eine Reihe verbreiteter Gesellschaftsliederbücher bei. Einige seien genannt: Bereits 1828 steht es im 'Taschenliederbuch' (Passau 1828) S. 122 Nr. 76, jedoch nicht mit der heute geläufigen Melodie[4]); 1832 steht es in J. C. Fröhlichs 'Neuestem Opern- und Taschenliederbuch' (Hanau) S. 128; *Erk nahm es in seine 'Volkslieder' auf (I/6, 57 Nr. 48 vom Jahr 1841) und räumte ihm später auch in seiner 'Germania' und im 'Deutschen Volksgesangbuch' eine Stelle ein; wir nennen ferner: Musarion für Freunde fröhlichen Gesangs (Heilbronn 1841) S. 62; J. J. Algier, Universalliederbuch (Reutlingen 1841) S. 496 Nr. 893 ('Aus: Die Wiener in Berlin'); Deutscher Liederkranz (Osterode und Goslar 1846) S. 365 Nr. 316; [Bernhardi], Allgemeines deutsches Lieder-Lexikon (Leipzig 1847) 1, 114 Nr. 214; *Alte und neue Studenten-, Soldaten- und Volkslieder, hrsg. von L. Richter, A. E. Marschner, F. Pocci und A. Jürgens (Leipzig 1847) S. 144 Nr. 110; *Deutsche Volkslieder (Zwickau 1847) S. 77 Nr. 101 (Angabe: K. von Holtei, Aus den Wienern in Berlin); *Auswahl deutscher Lieder (Leipzig: Serig) 4. Aufl. (1836) S. 338 Nr. 133, 5strophig mit der Melodieangabe: 'Und die Würzburger Glöckli'; in der 7. Auflage (1850) S. 625 4 strophig unter Beifügung weiterer Schnaderhüpfl (Str. 5—12) und einer von der bekannten Fassung abweichenden Melodie[5]); so auch in den

[1]) Zum Beispiel: Jungbauer, Böhmerwald 2, 402 Nr. 1490f.; Unser Egerland 3 (1899), 45; Dunger, Rundâs (Plauen 1876), S. 103 Nr. 564f.; Pogatschnigg-Herrmann, Deutsche Volkslieder aus Kärnten 1 (Graz 1879), 198f. Nr. 961f.; Hörmann, Schnaderhüpfln, 3. Aufl., S. 182 Nr. 516; John, Volkslieder ... aus dem sächsischen Erzgebirge (Annaberg 1909), S. 213 Nr. 24.

[2]) Pogatschnigg-Herrmann 2, 27 Nr. 88.

[3]) Wenn die Melodie außerdem auch im Kinderlied gern auftritt (z. B. Lewalter-Schläger, Deutsches Kinderlied... in Kassel [1911] S. 90f. Nr. 265 zu 'Die Tiroler sind lustig', und ebda S. 106f. Nr. 286 zu 'Und so einsam wir spielen'), so beruht das vermutlich auf dem weiter unten noch zu schildernden Übergang von 'Kommt a Vogerl' ins Kinderspiel.

[4]) Sie lautet:

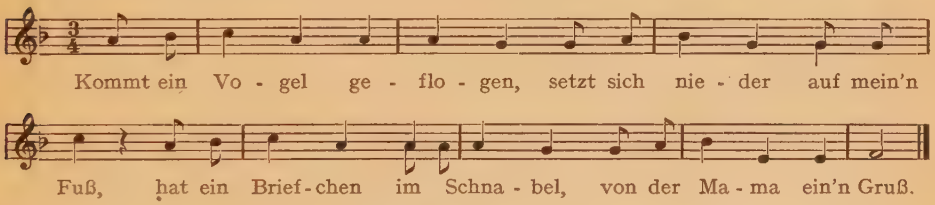


[5]) Sie lautet:

späteren Auflagen; ferner: Polyhymnia (Reutlingen 1861) S. 57; *Liederbuch des deutschen Volkes, hrsg. von Carl Hase, Felix Dahn und Carl Reinecke, neue Aufl. (Leipzig 1883) S. 359; Otto Rentsch, Von der Wiege bis zum Grabe (Frankfurt a. O. 1887) S. 198 Nr. 258. — Auch in die Kommersbücher wurde das Lied übernommen, siehe *Deutsches Kommersbuch, 7. Aufl. bes. v. K. Reisert (Freiburg i. Br. 1896) S. 224, und Kleines Kommersbuch, hrsg. von Franz Ewald Thiele (Leipzig 1897) S. 92.

Neben dieser literarischen Überlieferung des Liedes geht die im Volksmund einher. Auf letztere gehen zurück die vierstrophigen Fassungen bei *Wolfram, Nassauische Volkslieder Nr. 195; Heeger-Wüst, Volkslieder aus der Rheinpfalz 2 (1909), 108f. Nr. 225b und bei *Jungbauer, Volkslieder aus dem Böhmerwalde 2, 149 Nr. 631. Sechsstrophig steht das Lied bei *Kretzschmer-Zuccalmaglio, Deutsche Volkslieder 1 Nr. 265, mit dem Herkunftsvermerk 'Aus Tirol'. Daneben stehen selbständige Um- und Weiterbildungen: so bei Heeger-Wüst unter Nr. 225a und bei Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar Nr. 90. Ferner haben sich Anfangs- und Schlußstrophe als Wandervierzeiler in andere Lieder eingedrängt: siehe *Schünemann, Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland S. 232 Nr. 133 (vgl. auch S. 401); ferner: ebda S. 243 Nr. 154, sowie bei *Gassmann, Das Volkslied im Luzerner Wiggertal S. 183 bei Nr. 46.

Aber dem Liede sollte noch ein weiteres Schicksal bereitet sein. Es wurde zum Kinderspiel umgeformt. Daß nicht die Kinder selbst es waren, die die Umgestaltung vornahmen, sondern eine für den Kindergarten oder die Schule wirkende erwachsene Person, ergibt sich aus der Einstellung, die glaubte, das Wort 'Diarndl' durch 'Mama' ersetzen zu müssen (siehe auch Lewalter-Schläger S. 311 bei Nr. 162). Der Gestalter des Spieles verwandte nur die Anfangs- und Schlußstrophe. Auch die Spielausführung hat nichts Unmittelbares und Kindliches an sich, sondern erscheint überdacht und zurechtgemacht. So findet sich bei Lewalter-Schläger S. 114 unter Nr. 300 folgende Fassung:



Lieber Vogel, flieg weiter
Und bestelle einen Gruß,
Denn ich kann dich nicht begleiten,
Weil ich hier bleiben muß.

Die Kinder singen im Kreise. Ein Kind geht, mit den Armen das Fliegen nachahmend, als Vogel in der Mitte des Kreises herum und setzt sich auf den Fuß eines mitspielenden Kindes, welches ihm das Briefchen (einen Zettel) aus dem Munde nimmt und dann lesend allein singt 'Von der Mama ein'n Gruß'. Ebenso singt dasselbe Kind in Strophe 2 allein 'Denn ich kann dich nicht begleiten usw.' Es behält das Briefchen bis zum Schluß und wird dann Vogel, worauf von vorn gespielt wird. — Lewalter-Schläger verweisen dann noch auf ihre Nummer 162, wo das Liedchen als Koselied, von der Mutter dem Kinde gesungen, steht.

Weitere Belege für diese Umformung zum Kinderreigen siehe u. a. in ZfrhwVkde 4, 53 Nr. 25 und 5, 91 Nr. 20; ferner: *Jöde, Ringel Rangel Rosen (5. Aufl. 1931) S. 27; *O. Runkel, Lasset uns singen (Leipzig o. J.) S. 54; Otto Frömmel, Kinder-Reime. Lieder und Spiele 1 (Leipzig 1899), 44 Nr. 149; *Marie Mantius, Berliner Kinderspiele (Berlin o. J.) S. 35 Nr. 46. Siehe ferner die Angaben bei Lewalter-Schläger S. 354[1]).

Erst in dieser neuerlichen Umgestaltung ist Bäuerles, auf deutschem Volksgut beruhendes Lied nach der Tschechei gewandert und ist dort ins Tschechische übertragen worden. Ein anderer Hergang kann nach Lage der Dinge nicht angenommen werden. Bei der Übernahme ist die Melodie in den Mazur-Rhythmus umgesetzt, sonst aber nahezu tongetreu beibehalten worden; textlich ist nur weniges, und dies vermutlich unter Reimzwang (Suche eines Reims auf 'matičky', das durch das deutsche 'Mama' gegeben war) geändert worden; die Spielausführung wurde getreu beibehalten. Die Anlehnung an die deutsche Vorlage ist also viel enger als bei der serbischen Umsetzung, die Orlov S. 129 unter Nr. 19 aus Драг. П. Илић, Игре и гимнастичке вежбе (Београд 1923) S. 36 abdruckt, eine Umsetzung, die eine völlig andere Melodie verwendet und den Inhalt der beiden deutschen Textstrophen auf drei Fünfzeiler ausdehnt.

Bei solch engem Anschluß ist es um so erstaunlicher, daß Orlov, dem freilich die Kenntnis der führenden Veröffentlichungen auf dem Gebiet des deutschen und westeuropäischen Kinderliedes abgeht, seinen Fund für echt slawisches Gut ansieht und ihm gerade das, was er grundsätzlich bekämpft, unterläuft, nämlich für den Unterricht an slawischen Schulen Kulturgut bei den Deutschen zu borgen. Der Fall zeigt nicht nur, wie schwer es oft hält, aus dem Stoff allein Fragen der Herkunft zu entscheiden, sondern vor allem auch, und das an einem kleinen Beispiel für so unendlich viele andere, daß es unmöglich ist, gegen den deutschen Kulturstrom, der nun schon seit Jahrhunderten die slawischen Lande im Osten befruchtet, angehen zu wollen.

[1]) Weitere, noch ungedruckte Belege von 'Kommt a Vogerl' befinden sich im Besitze des Deutschen Volksliedarchivs, doch waren sie zur Zeit der Abfassung dieses Aufsatzes nicht zugänglich. Darunter befindet sich auch eine durch Zudichtung auf 7 Strophen erweiterte Fassung aus dem handschriftlichen Liederbuch einer Brandenburgerin (A 105 505).

Besprechungen.

Canzuns della Consolaziun, Geistliche Volkslieder aus romanisch Bünden, Herausgegeben von Alfons Maissen und Werner Wehrli. Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde. Helbing und Lichtenhahn, Verlagsbuchhandlung. Basel 1942. [50 Lieder mit romanischem Text und deutscher Übersetzung von Pater Odilo Zurkinden, einem Geleitwort von Bischof Dr. Christian Caminada und einem Nachbericht].

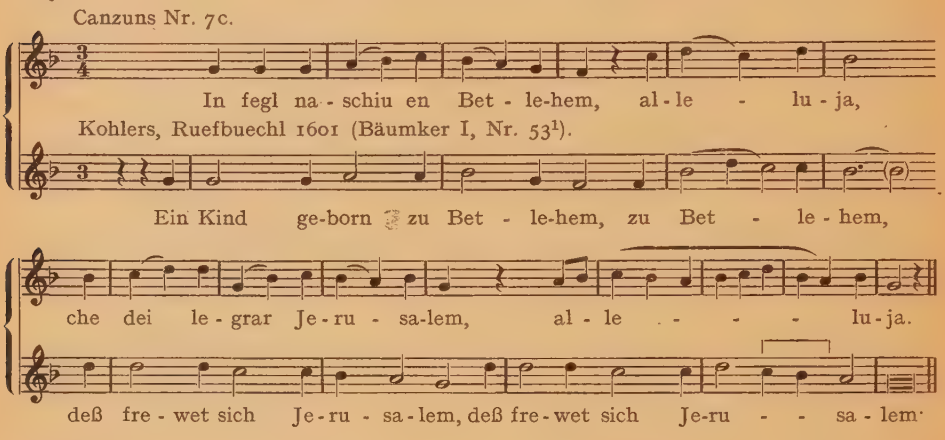
'Consolaziun dell' olma devoziusa' ('Seelentrost') ist, wie wir dem Geleitwort entnehmen, der Titel einer bereits im Jahre 1690 im Druck erschienenen Sammlung geistlicher Volkslieder aus dem rätoromanischen Gebiet. Die Bedeutung dieser Sammlung erhellt wohl am besten daraus, daß sie seither neun Auflagen erlebt hat und daß der Volksmund sie einfach 'il cudisch', 'das Buch', nennt. 'Kein Buch romanisch Bündens kann sich so vieler Auflagen rühmen, keines ist so oft und von so vielen gesungen worden bei Freud und Leid, bei Fest und Arbeit, an der Wiege und an der Bahre.' (Dr. Caminada). Wir haben es also hier, wie der Gebrauch erweist, mit Volksgesang im eigentlichsten Sinn zu tun. Bedürfte es hierfür noch eines besonderen Beweises, so ist er gewiß in der Tatsache gegeben, daß die Melodien zur 'Consolaziun', die in der gedruckten Sammlung nicht enthalten waren, bis zum heutigen Tage im Volk lebendig geblieben sind. Eine Reihe von Sammlern (im Nachbericht sind genannt: Tumasch Dolf, Hanns in der Gand, Alfons Maissen, Duri Sialm, Werner Wehrli) hat dieses kostbare Melodiengut aufgezeichnet. Das Ergebnis soll demnächst in einer umfassenden wissenschaftlichen Gesamtausgabe vorgelegt werden [inzwischen (1945) in Basel erschienen]. Wie bereits die Auswahl unseres Heftes zeigt, das dazu bestimmt ist, der großen Ausgabe den Weg zu bereiten, kann die Volksliedforschung und nicht nur sie, sondern jeder, dem die Sache des Volksgesangs am Herzen liegt, dieser Veröffentlichung mit der allergrößten Spannung entgegensehen.

Leider ist es uns nicht möglich, die Lieder, wie es ihrer Bedeutung entspräche, hier auch von der textlichen Seite her zu würdigen, da wir der romanischen Sprache nicht mächtig sind. Die deutsche Übersetzung, so gut sie in sich gelungen ist, gibt das Original doch offenbar nur in andeutenden Linien wieder. Bei jeder Übertragung müssen ja notwendig gerade die spezifisch volksmäßigen, an den 'Mutterlaut' der Sprache gebundenen, intimen Züge mehr oder weniger verlorengehen. Das fällt hier um so mehr ins Gewicht, als die allgemeinen religiös kirchlichen Stoffe der Lieder ja an sich noch nichts Charakteristisches haben, sondern ihr eigentümliches Gepräge erst in der Bearbeitung durch das Volk, im Bereich seiner Denkweise und Sprache erfahren. So müssen wir uns hier auf die Betrachtung der Melodien beschränken. Indessen auch darin sind gewisse Grenzen gezogen; bietet die vorliegende Sammlung doch nur einen verhältnismäßig kleinen Ausschnitt aus dem großen Material. Eine eingehende Beschäftigung mit dem Stoff wird erst möglich sein, wenn die angekündigte Gesamtausgabe vorliegt. So können vorläufig nur einige Züge, die uns charakteristisch scheinen, herausgestellt werden, und deren bietet die äußerst geschickt und reichhaltig zusammengestellte Auswahl auch genug.

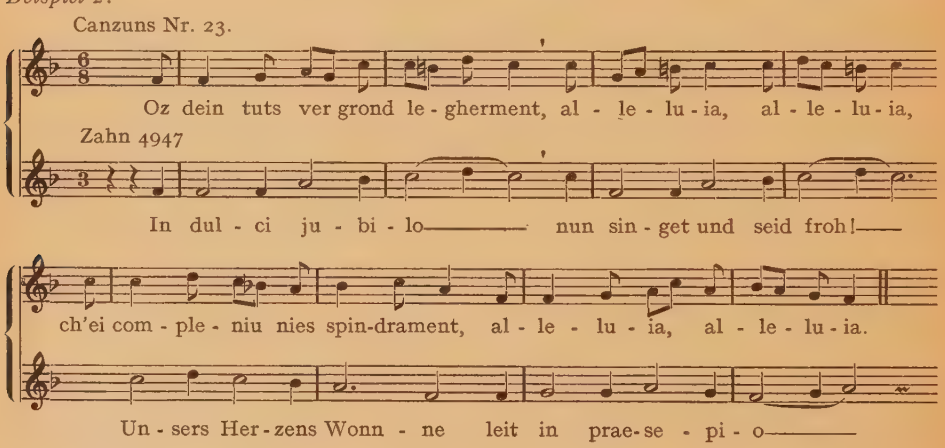
Wer sich mit der Volkskunst einer bestimmten Landschaft beschäftigt, wird zweifellos zunächst nach den urtümlichen, nur ihr eigenen Charakterzügen suchen. Geht man nun unsere Auswahl durch, so wird der Blick allerdings bald gerade in eine andere Richtung gelenkt: Man bemerkt den großen Anteil fremden Melodiengutes, den sie enthält. Daß das rätoromanische Volkstum in starkem Maße von fremden, besonders deutschen und italienischen Kultureinflüssen berührt worden ist, darauf ist auch sonst schon hingewiesen worden (vgl. W. Danckert Das europäische Volkslied [Berlin 1939] S. 266ff. und das Geleitwort zu unserem Heft S. IV). Der Grund dafür liegt in der geographischen Lage dieses 'Paßstaates' und in dem eigentümlichen Hang der Bevölkerung zum Wandern und Wiederheimkehren. Diesen charakteristischen Zug also gibt unsere Sammlung getreu wieder. Es seien einige Beispiele genannt: Canzuns Nr. 3 Melodie: Es ist ein Ros entsprungen, Nr. 5, Mel.: *Dies est letitiae*, Nr. 7a Mel.: Ist das

der Leib = Komm heiliger Geist mit deiner Genad = O Jesulein süß, Nr. 7c Mel.: *Puer natus in Bethlehem*, Nr. 23 Mel.: *In dulci jubilo*, Nr. 35 Mel. anklingend an: *Resonet in laudibus* (Joseph, lieber Joseph mein). Wenn es nun im Geleitwort heißt: 'Die sprachliche Wiedergabe ist aber durchwegs so originell romanisch erfolgt, daß sie rätisches Eigengut geworden sind', so gilt dies in den meisten Fällen wohl im gleichen Maß auch von den Melodien. Daß Melodien auch unverändert einfach übernommen werden, zeigt Nr. 3 (Es ist ein Ros entsprungen). In allen anderen Fällen ist bei den genannten Beispielen die Melodie stets einem äußerst charakteristischen, mehr oder weniger eingreifenden Umsingungsprozeß unterworfen worden. Wir geben zwei Beispiele, die einstweilen in der Hauptsache für sich sprechen mögen. Um die musikalische Eigenart des romanischen Liedes in ihren einzelnen Zügen herauszuarbeiten, bedarf es eines umfangreicheren Materials, als es unsere Sammlung an die Hand gibt.

Beispiel 1:



Beispiel 2:



Immerhin mag es charakteristisch sein, wenn hier beide Male dem großen zügigen Schwung der deutschen Melodien eine beweglichere, mehr unbekümmerte Haltung gegenübersteht, die offensichtlich bestrebt ist, den Strom aufzuspalten, in viele kleine Rinnsale abzuleiten und zugleich die im Deutschen stets ausdrucksvoll bedeutsame Schwingung der Linien in naiver Weise zu vereinfachen. Es ist eine Wendung vom Großartigen ins Idyllische, die zweifellos eine Fülle von neuen Reizen und Ausblicken erschließt. Immer aber vollzieht sich

dies bewegliche Umgestalten zugleich auf dem Grund eines erstaunlich sicheren Formgefühls. Man vergleiche hierzu etwa die Umwandlung der Melodie zu *In dulci jubilo* in eine vierzeilige Strophe. Möglich war das nur durch jenes aufspaltende, diminuierende Bereichern der Linie. Dadurch ist in der Melodie schon soviel vorgegangen, daß sie zu einem Abschluß gebracht werden kann. Der Atem der deutschen Weise trägt weiter, es wäre ganz unmöglich, für sie an diese Stelle schon einen irgendwie befriedigenden Schluß zu finden. Unterstützt wird diese Umprägung der Form natürlich auch durch die Kehrreime des Textes, der übrigens in ein Osterlied verwandelt worden ist.

Auch vom lateinischen Kirchengesang her sind Text und Weise der Lieder zur Consolaziun beeinflußt worden. So bringt, um nur etwas zu nennen, Nr. 29 unserer Auswahl deutliche Anklänge an den Hymnus Lauda Sion, Nr. 30 die dorische Version des Hymnus Pange lingua fast notengetreu.

Die Canzuns stellen also eine wahre Fundgrube dar, und wir werden von ihnen wohl manchen wertvollen Aufschluß über die deutsche Liedweise erwarten dürfen.

Naturgemäß am schwersten ist die Frage nach einem urtümlichen rätoromanischen Melodiengut zu beantworten. Es liegt nahe, nach Anklängen an die Weise des St. Margaretha-Liedes zu suchen, obwohl ja auch hier nicht ganz sicher ist, inwieweit sie nicht doch sich an den Kirchengesang anlehnt (vgl. hierzu die schöne Abhandlung von Dr. Chr. Caminada, Schweiz. Arch. f. Volkskunde 36, 197ff., wo auch Text und Weise nach der Aufnahme von H. in der Gand vollständig mitgeteilt sind). Es ist in dieser Frage ohne weitreichenden Überblick nichts auszumachen, wenn auch unsere Sammlung eine Reihe von Stücken enthält, denen auf alle Fälle ein hohes Alter zuzusprechen ist. Als Beispiel geben wir das folgende Weihnachtslied Nr. 4.

Beispiel 3:

Canzuns Nr. 4

Ähnliche Züge haben Nr. 6b, 13/14, 17 (!), 18b.

Vielleicht sind es gerade diese Lieder, von denen das Geleitwort sagt: „Es sind Edelsteine, die nicht modernsten Schliff haben und darum dem Nichtkenner zunächst unscheinbar vorkommen mögen." Wir bekennen, daß sie uns eben wegen dieser nicht 'scheinenden' Einfachheit, dieser verhaltenen Besinnlichkeit, die noch aus tief verborgenen Quellen gespeist wird, die sich bei aller Mäßigung aber mit einer naiven Anmut paart, als der wertvollste Teil der Sammlung erscheinen, in dem wir vielleicht das reinste Bild rätoromanischer Volkseigenart erkennen dürfen. † H. Trede.

Matthias Friedwagner, Rumänische Volkslieder aus der Bukowina. 1. Band: Liebeslieder. Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1940. XVIII, 596 S., 1 Karte, 6 Bildtafeln.

Als vor nunmehr 45 Jahren die 'Universal Edition' in Wien den Plan für ein vielbändiges, alle Völker und Stämme der einstigen Donaumonarchie umfassendes Werk 'Das Volkslied in Österreich' erwog und das damalige k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht sich in jeder Weise tatkräftig für ihn einsetzte und in allen Kronländern Sammelausschüsse ins Leben rief,

wurden in jahrelanger Arbeit umfängliche Schätze an gesungenem Volksgut geborgen; die geplante Ausgabe hat jedoch der Ausbruch des ersten Weltkrieges vereitelt. Friedwagners Ausgabe ist eine der ersten, die das Sammelergebnis eines solchen Ausschusses in ausgedehntem Umfang und ohne es mit anderweitigen Aufzeichnungen zu vermengen, veröffentlicht. Das Material kam in den Jahren 1906—1912 zusammen; als Gewährsleute dienten vor allem Angehörige des Bauernstandes und Dorfmusikanten; um die Aufzeichnung hat sich in erster Linie die Lehrerschaft verdient gemacht. Besondere Hervorhebung verdient Lehrer Alexander Voièvidca, der, eigens hierzu beurlaubt, 2250 Melodien aufzeichnete; seine zuverlässigen Niederschriften sind auch durch genaue Quellenangaben wertvoll. Aus diesem überreichen Material hat Friedwagner für einen ersten Band 950 Liebeslieder (Doinen) ausgewählt; andere Liedgruppen, wie Tanzlieder, Schnaderhüpfln, Juchzer, Soldatenlieder, Heimwehgesänge, Lieder von unglücklicher Ehe und die für die Beurteilung zwischenvölkischer Liedbeziehungen so wichtigen epischen Lieder sind späteren Bänden vorbehalten. Die ausgewählten Doinen hat der Herausgeber nach inhaltlichen Gesichtspunkten angeordnet; gelegentlich konnte er bei einzelnen Liedern Variantenhinweise beifügen; eine Beschränkung in dieser Richtung legte der leidige Umstand auf, daß rumänische volkskundliche Literatur auf deutschen Bibliotheken erstaunlich schlecht vertreten ist. Ab und zu finden sich auch willkommene Hinweise auf Liedmotive von internationaler Verbreitung, so bei IX, 13 auf das Turteltaubenmotiv. Um auch dem des Rumänischen nicht mächtigen Leser einen Eindruck von der Eigenart der mitgeteilten Lieder zu vermitteln, sind anhangsweise 100 der schönsten Doinen in deutscher Übertragung wiedergegeben. Ein Vorwort über die Geschichte der Sammlung, eine Einleitung über das Wesen des rumänischen Volksliedes, eine Liste der Aufzeichner und Fundorte, ein Glossar und das sehr dankenswerte Sachregister sind willkommene Beigaben. Reinhold Harprecht hat einen äußerst knappen Beitrag 'Über die musikalische Wesensart der Lieder' beigesteuert; wir finden in ihm durch Festhalten an gewissen Begriffen der mittel- und westeuropäischen Musiktheorie manche Einsicht verbaut. Sechs farbige Bilder geben typische Volksgestalten wieder; die Reproduktionen gereichen dem Buche nicht zur Zierde.

Es wäre sehr zu wünschen, daß die weiteren Bände baldmöglichst erscheinen könnten, auch wenn Friedwagners bewährte Kraft sie nicht mehr betreuen kann. Schon der eine vorliegende Band nimmt sich unter den zahlreichen anderweitigen Ausgaben rumänischer Volkslieder als eine weit hervorstechende und monumentale Leistung aus, und wir sind stolz darauf, daß sie von einem Deutschen vollbracht wurde. E. S.

Nils Schiørring: Melodistof til danske Viser 1530—1630. (Musikhistorisk Arkiv 1, København 1939, S. 346—396.)

Vom dänischen Volks- und Gesellschaftslied des 16. Jahrhunderts besitzen wir eine ungemein sorgfältige Ausgabe in dem siebenbändigen Werke von H. Grüner Nielsen: Danske Viser fra Adelsvisebøger og Flyveblade 1530—1630. Da es sich ausschließlich mit dem Text der Lieder befaßt, hat Schiørring in dem genannten Aufsatze sich der Mühe unterzogen, die Melodien zu diesen Texten nachzuweisen und, im Falle schwerer Zugänglichkeit, auch abzudrucken. Wo nicht unmittelbare Überlieferung vorlag, war natürlich vor allem der Weg über Tonangabe und Kontrafaktur zu beschreiten. Da die dänischen Texte vielfach auf deutschen Liedern beruhen, war die entsprechende deutsche Melodieüberlieferung mit heranzuziehen, und gerade von dieser Seite her bietet Schiørrings Aufsatz auch dem Forscher im Bereiche des deutschen Volksliedes ein dankbar entgegengenommenes Instrument der Förderung und Ergänzung. E. S.

Dr. Marguerite Platel: Vom Volkslied zum Gesellschaftslied. Zur Geschichte des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert. (Sprache und Dichtung, Heft 64.) Bern-Leipzig: Paul Haupt, 1939. (133 S.)

In einer 'Einführung' sucht die Verfasserin ein sittengeschichtliches Bild des 16. Jahrhunderts zu entwerfen, um dann in zwei umfänglichen Kapiteln ihr eigentliches Thema abzuhandeln. Im ersten skizziert sie das Eindringen italienischer Liedkunst in Deutschland sowie deren Einfluß auf die deutsche Lieddichtung, was zur Entstehung des deutschen 'Gesellschaftsliedes' geführt habe. Sie arbeitet anschließend die Gegensätze heraus, die zwischen dem Volkslied als sängerischem Ausdruck einer lebensfrohen, genießerischen, naturnahen und volksverbundenen bürgerlichen Gesellschaft und dem 'Gesellschaftslied' als der Dichtung eines bildungsstolzen, reflektierenden und das Bürgertum kulturell ablösenden Hofbeamtentums bestehen. Das zweite Kapitel behandelt die Liedmotive: Jahres- und Tageszeiten, Tierwelt, Pflanzen, die Stände und ihre Betätigungen, den Menschen und seine Lebensführung, sowie

das Verhältnis der Geschlechter zueinander, jeweils unter Herausarbeitung des Gegensatzes, der sich bezüglich Volks- und Gesellschaftslied im Hinblick auf diese Motive beobachten läßt.

Die Aufgabe, die die Verfasserin zu lösen hatte, ist nicht leicht, bedingt sie doch sehr umfassende literarische Kenntnisse und eine durch lange und intensive Beschäftigung mit kultur- und musikgeschichtlichen Problemen erworbene lebendige, in Fleisch und Blut übergegangene Vertrautheit mit diesen. In beiden Punkten versagt die Verfasserin. Es werden eine Unmenge fleißig erarbeiteter Exzerpte ausgebreitet; ihre Beurteilung und Einordnung in die allgemeinen geistesgeschichtlichen Zusammenhänge vermögen den Leser jedoch vielfach nicht zu überzeugen oder reizen ihn zum Widerspruch.

Ferner: Natürlich läßt sich das 'Gesellschaftslied' gegen das 'Volkslied' kontrastieren und durch solchen Vergleich in seiner Eigenart beleuchten. Wenn aber dadurch insinuiert wird, daß infolge von sozialen Umwälzungen im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Wandlung 'vom Volkslied zum Gesellschaftslied' — wie schon der Titel des Werkes nahelegt — stattgefunden habe, so ist die Darstellung in ihren Grundzügen verzeichnet. Volkskunst und Hochkunst haben die Jahrhunderte durch sich stets nebeneinander behauptet, und es gab im Bereich des deutschen Liedes auch vor Aufkommen des 'Gesellschaftsliedes' italienischer Prägung Kunstlyrik verschiedener Art (Hofelieder usw.), wie auch zu Zeiten des 'Gesellschaftsliedes' eine volksmäßige Lyrik in breiten Schichten weitergepflegt worden sein muß. Wie viele Volkslieder haben nicht Jahrhunderte überdauert, auch wenn sie zeitweilig unter der Ungunst der Überlieferung dem Blicke entschwinden.

Wie im Hinblick auf die großen Züge der Leser zu allerlei Einsprüchen sich herausgefordert sieht, so halten ihn auch allerlei Vorfälle im Kleinen ständig in Harnisch. Von Druckfehlern und Verstößen gegen die Rechtschreibung will ich nicht reden. Wenn aber die Verfasserin z. B. schreibt: Nr. 888 (lies 88!) des Ambrasersliederbuches (S. 40), oder: Die Rolle, die man ihr... spielen läßt (S. 78), oder: gegen den Bauer (S. 109), oder: auf prägnantester Weise (S. 112), so wundert man sich immerhin, wie derartig elementare Verstöße gegen die deutsche Sprache in einer germanistischen Abhandlung möglich sind. Daß es dem Latein in der Feder der Autorin noch schlimmer ergeht, ist dabei kein Trost. Auch hievon noch eine 'Blüten'lese: S. 36: in Liedern von Demantium; S. 11: *Contrectantur puellae... suaviis meretriciisque amplexibus, et quae absodit natura... ipsa laseivia... nudantur...* S. 91: *fossas effidiunt; delinqueus graviter mulatur*; S. 125: *Sylva nuptialus.* Sextaner an die Front! E. S.

Helmut Oehler, Prinz Eugen in Volkslied und Flugschrift (= Gießener Beiträge zur deutschen Philologie 77). Gießen 1941.

Auf Grund eines sorgsam und weitgreifend mit großem Spürsinn zusammengebrachten Materials sucht Helmut Oehler in dem vorliegenden Werke 'ein Bild des Feldherrn und Staatsmannes Prinz Eugen' zu zeichnen, wie es sich aus Flugschriften und Liedern ergibt. Es ist der Teil einer größeren Arbeit über das Auftreten Prinz Eugens in der deutschen Dichtung, der hier vorweggenommen wird, aber durchaus selbständigen Wert hat.

Im Vordergrund stehen die Lieder, bei denen zutreffend zwischen Volks- und Zeitungsliedern geschieden wird. Das Material ist, soweit es möglich erscheint, wohl ziemlich vollständig und besonnen ausgewertet, die Darstellung selbst klar und geschmackvoll geschrieben. So sehen wir begierig dem größeren Werke entgegen.

Den Dank des Lesers mögen zwei kleine unbedeutende Nachträge bezeugen. In dem ungemein reichhaltigen Verzeichnis der Neudichtungen auf die alte Singweise des Liedes 'Prinz Eugen der edle Ritter' führt Oehler aus dem Jahre 1786 an 'Testament Friedrichs des Großen: Paulus sagt, ich müßte sterben'. Dies Lied ist aber nur die Anpassung eines Liedes von Koromandel (Wittekind) 'Der letzte Wille' auf Friedrich den Großen, das Koromandel in seiner Sammlung 'Nebenstündiger Zeitvertreib in Teutschen Gedichten' (Dantzig und Leipzig 1747) S. 114ff. veröffentlicht hat und von dem außer der angeführten Form noch manche andere Fassungen vorkommen.

Das Lied von dem Siege Eugens bei Turin (1706) beginnt:

Die Trommeln und Pfeifen florieren,
Soldaten die rucken ins Feld.

Mit diesen Zeilen scheint der Anfang des Abschiedsliedes eines Soldaten, das aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist, eine Verbindung zu zeigen, wenn es dort (Erk-Böhme 3, 231 Nr. 1335 und Mündel 141 Nr. 143; vgl. auch Erk-Böhme 1, 165 Nr. 48c d) heißt:

Die Trompeten haben geblasen,
Soldaten marschieren ins Feld.

Nicht klar ist aber, ob es sich hier um einen Nachklang des Liedes von Turin oder um die Benutzung eines älteren Liedes durch das Lied vom Prinzen Eugen handelt, obwohl die größere Wahrscheinlichkeit für die erstere Annahme spricht. Auch die Melodie dürfte auf das 18. Jahrhundert weisen und hat, worauf mich H. Trede aufmerksam macht, in der Sequenz des Mittelsatzes Anklänge an das Lied 'Prinz Eugen, der edle Ritter', so daß auch von hier aus eine Verbindung mit dem Prinz Eugen-Kreise geschaffen wird. J. M.

Gerhard Heilfurth, Das erzgebirgische Bergmannslied. Ein Aufriß seiner literarischen Geschichte. Schwarzenberg (Erzgebirge) 1936.

Die Liebe zum heimatlichen Erzgebirge und seinem Bergmannsstand hat dieses Werk geschaffen und leuchtet aus all seinen Blättern, den Leser erwärmend, auf. Sie hat auch den Verfasser die sachliche Vertiefung in den Gegenstand der Arbeit, das erzgebirgische Bergmannslied, erreichen lassen. Nur so konnte ein Werk geschaffen werden, das in Anlage und Durchführung musterhaft genannt werden darf.

In seiner Beschränkung auf das eigentliche Standeslied des erzgebirgischen Bergmanns hat Heilfurth es verstanden, ein lebensvolles und fast lückenloses Bild des Gemeinschaftsliedes der Bergleute in seinem geschichtlichen Ablauf zu geben, wie wir es bis jetzt kaum für einen anderen Stand besitzen. Allerdings konnte das Unterfangen hier auch leichter als sonst gelingen, da der Bergmannsstand durch die Art seiner Arbeit und die engen und vielfachen sozialen Bindungen in sich geschlossener ist als andere Berufsstände, was sich auch in seinem ganzen kulturellen Leben von Sitte, Brauch und Recht bis zu Sprache, Sage und Lied zeigt, worauf schon der Verfasser (S. 9) aufmerksam macht.

Die Beschränkung auf das eigentliche Standeslied des erzgebirgischen Bergmannes läßt allerdings gewisse Töne des Bergmannssanges beiseite, die doch auch im Erzgebirge beim Bergmann ebenso wie bei seinen sonstigen Bewohnern erklingen und seinen Liedschatz vervollständigen und abrunden: das allgemeine Volkslied und das Schamperlied, in denen gewisse Züge des geistigen Gesichts des Bergmanns sich gleicherweise abspiegeln und die für sein inneres Leben vor allem im Würdigen wie Abreagieren des Gefühlsbetonten bedeutsam und notwendig sind.

Die örtliche Herkunft und Bindung des erzgebirgischen Bergmannsliedes eignet wohl mehr der älteren Zeit, während später ein steigender Einfluß von Bergmannsliedern anderer Landschaften sich zeigt, was auch Heilfurth gelegentlich hervorhebt und was sicher deutlich in der von ihm geplanten allgemeinen und nicht örtlich beschränkten Sammlung des Bergmannsliedes zum Ausdruck kommen wird.

Hoffentlich wird dieses Werk und weiter auch eine Volkskunde des Bergmannes in absehbarer Zeit von ihm uns beschert, denn durch seine umfassenden Studien auf beiden Gebieten, die er seit Jahren gepflegt hat, ist Heilfurth wie kein anderer zu dieser wichtigen Aufgabe berufen. J. M.

Die Volkslieder der Sudetendeutschen (mit Anmerkungen zu den Liedworten und Singeweisen); herausgegeben von G. Jungbauer und Herbert Horntrich im Bärenreiter-Verlag zu Kassel (1938—41).

Im sechsten Bande dieses Jahrbuchs haben wir auf die ersten beiden Lieferungen der Volkslieder der Sudetendeutschen hingewiesen. Seither ist das Werk im Jahre 1941 abgeschlossen, aber kurz vorher und kurz nachher haben zu unserer aller Trauer auch die beiden Herausgeber ihr Leben vollendet: den einen riß eine feindliche Kugel am 10. August 1941 in der Blüte seiner Jugend dahin, der ältere noch in der Vollkraft seiner Jahre Stehende erlag einer tückischen Krankheit am 23. Oktober 1942. Beider Lebensbaum wurde vorzeitig gebrochen und seine Früchte, die so viel und so Wertvolles versprachen, konnten nicht zur Reife gelangen.

Das schöne Werk, das sie ihren engeren Landsleuten wie dem ganzen deutschen Volke schenkten und das ein lebensvolles und abgerundetes Bild des sudetendeutschen Volkslieds bietet, wird noch stärker als die anderen mehr gelehrten Werke das Andenken an sie im besonderen in ihrer Heimat erhalten. Mögen — wir wiederholen den abschließenden Wunsch aus unserer früheren Anzeige — die Lieder vor allem leben und wieder Leben zeugen, indem sie von den Lippen des Volkes erklingen und von Generation zu Generation als teures Vermächtnis weitergegeben werden. J. M.

Karl M. Klier: Schatz österreichischer Weihnachtslieder aus den ältesten Quellen mit den Weisen herausgegeben (Thesaurus Austriacus). Wien 26, Klosterneuburg: Druck und

Verlag der Augustinus-Druckerei. 3. und 4. Heft: Weihnachtslieder und Hirtenspiele aus Steiermark. 5. Heft: ... aus Salzburg. 6. Heft: ... aus Tirol und Vorarlberg.

Bereits im sechsten Bande des Jahrbuchs für Volksliedforschung war S. 221 die Gelegenheit wahrgenommen, die beiden ersten Bände dieser umfassenden, mit guten bibliographischen Angaben und Verbreitungsnachweisen versehenen Ausgabe alter österreichischer Weihnachtslieder anzuzeigen und zu werten. Wir verweisen hier auf inzwischen erschienene weitere vier Bände gleicher Anlage, womit ein Bestand von 250 Liedern aus dem Kreise dieses in den Ostalpen so ungemein beliebten Volksgutes — die Spielformen nicht mitgerechnet — für Forschung und lebendigen Gebrauch vorgelegt ist. E. S.

Drei Haydn-Kataloge in Faksimile mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen, herausgegeben von Jens Peter Larsen, Kopenhagen 1941, Einar Munksgaard (dän. Kr. 50.—).

Unter den ungelösten Problemen der musikgeschichtlichen Forschung steht die mangelnde Übersicht über das Gesamtwerk Haydns, vor allem die Unklarheit über die Frage der Echtheit vieler ihm zugeschriebener oder ihm noch zuzuweisender Kompositionen mit in vorderster Linie. Die bei weitem noch nicht vollendete Haydn-Gesamtausgabe ist bereits im Jahre 1908 begonnen worden. Immer noch aber fehlt es an der wichtigsten Voraussetzung für ihre Vollendung: einem vollständigen Verzeichnis aller gesicherten Werke Haydns, das der für Mozart geleisteten Arbeit Koechels und seiner Nachfolger als ebenbürtige Leistung an die Seite gestellt werden könnte. Es ist das große Verdienst des dänischen Musikwissenschaftlers Jens Peter Larsen, die Forschung diesem so lange erstrebten Ziel durch zwei grundlegende Veröffentlichungen: 'Die Haydn-Überlieferung' (1939 im gleichen Verlag) und die oben angezeigte Arbeit um ein beträchtliches Stück näher gebracht zu haben. Er hat hier mit letzter philologischer Akribie ein Fundament geschaffen, auf dem nun erst sinnvoll die stilkritische Durchdringung des Stoffes einsetzen kann. — Die Faksimilewiedergabe der drei wichtigsten alten Werkverzeichnisse, darunter eines Autographen, stellt eine unerläßliche Ergänzung zu den Ausführungen der 'Haydn-Überlieferung' dar. Das ergänzende Themenverzeichnis umfaßt alle diejenigen Werke, die Haydn mit Sicherheit oder großer Wahrscheinlichkeit noch zugeschrieben werden müssen, so daß hiermit nun schon eine annähernd vollständige Übersicht gegeben ist. Allerdings hat Larsen sich bei diesen Ergänzungen einstweilen auf das Instrumentalwerk beschränkt. Es ist zu hoffen, daß er seine Quellenforschungen auch auf das Vokalwerk ausdehnen wird. Neue Ergebnisse, insbesondere auf dem Gebiet des Haydnschen Liedschaffens, würden auch für die Volksliedforschung von größtem Interesse sein. † H. Trede.

Archiv für Literatur und Volksdichtung. Im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde herausgegeben von John Meier, Erich Seemann, Werner Kohlschmidt. Erster Band, 1949, 272 S. Verlag von Moritz Schauenburg in Lahr (Baden).

Nachdem infolge der kriegsbedingten Verhältnisse die Zeitschrift für Volkskunde ihr Erscheinen eingestellt hatte, ist eine schmerzlich fühlbare Lücke entstanden, die das Jahrbuch für Volksliedforschung nur zu einem Teil auszufüllen vermag, zumal auch andere wesentliche volkskundliche Zeitschriften, wie z. B. die Hessischen Blätter für Volkskunde, bisher nicht wieder erschienen sind.[1]) Das neue Archiv für Literatur und Volksdichtung hat sich nun die Aufgabe gestellt, diesen Übelstand überwinden zu helfen, indem es, wie der Titel bereits anzeigt, neben Arbeiten zur Kunstdichtung und Literaturgeschichte im engeren Sinne auch solche zu Volksmärchen, -sage und -lied gleichermaßen herausbringt. Es ist selbstverständlich, daß damit für den Volkskundler bei weitem noch nicht die Plattform der einstigen Zeitschrift für Volkskunde wiedergewonnen ist, aber es steht zu hoffen, daß mit der Erweiterung des Mitarbeiterkreises auch der Bereich der volkskundlichen Beiträge mannigfaltiger wird.

Der 1. Band bringt u. a. Arbeiten über Goethe, v. Hofmannsthal und Stifter; hier können nur solche übers Volkslied kurz angezeigt werden. — "Volksliedwanderung und Volksliedforschung" (S. 177—195) betitelt John Meier einen Beitrag, in dem er gewissermaßen in einem Extrakt aus den Ergebnissen der bisher in dem großen Werk "Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien" veröffentlichten Balladen und in einem zugleich allgemein erweiternden Überblick die verschiedenen Komponenten herausstellt, die Lied und Liedstoff bei ihren Wanderungen über die Sprachgrenzen bestimmen. Der Unterschied zwischen lediglich übereinstimmenden Motiven oder Themen im allgemeinen auf der einen Seite und bis ins Nebensächliche reichender Verwandtschaft oder Gleichheit auf der andern Seite wird an mehreren Beispielen verdeutlicht. Diese Untersuchungen führen im Endziel zu der Feststellung einer Parallelität zwischen unabhängig voneinander bestehenden Liedern oder einer Filiation aus einem Mutterlied. Nur

[1]) Korrekturnote: Seither (1950) ist ein neuer Band dieser Zeitschrift erschienen.

durch "Gemeinschaftsarbeit aller verschiedenvölkischen Forscher", zu der sich J. M. erneut bekennt, kann diese Aufgabe fruchtbar durchgeführt werden. — In einem "Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Balladendichtung" über "Wolfdietrichepos und Volksballade" (S. 119—176) untersucht Erich Seemann das eben Ausgeführte sozusagen an einem Einzelfall, als der der Wolfdietrich durch seine reichen Beziehungen zur Balladendichtung besonders geeignet erscheint. Mit dem Erweis eines Zusammenhanges wird für eine bedeutende Stilform unserer Volksballade auch ein terminus post quem gefunden, über den trotz mancher neuerer Arbeiten eine noch so "schwanke und lückenhafte" Vorstellung besteht. Im hier veröffentlichten ersten Teil seiner Arbeit, deren Fortsetzung angekündigt wird, behandelt S. die über weite Volksräume verzweigte Ballade vom "Verkleideten Markgrafensohn", weil hier in hervorragender Weise sichere Anhaltspunkte für unmittelbare nachepische Beziehungen zum Wolfdietrich gegeben sind. — Einen Überblick über die "Griechische Volksdichtung" (S. 196—250; dazu gibt Seemann S. 251—254 noch einige vergleichende Hinweise) gibt Hedwig Lüdeke. Neben einer geschichtlichen Gruppierung besonders verbreiteter Sagenkreise wie dem um Digenis Akritas, die in zahlreichen Liedern Gestaltung gefunden haben, breitet die Verf. den Reichtum der übrigen erzählenden griechischen Volkslieder vor uns aus, dem sie noch eine Betrachtung anderer Liedformen, insbesondere des Liebesliedes folgen läßt. Das meiste ist aus eigenen Erlebnissen geschöpft, das Material stammt meistens aus eigener Aufzeichnung, und Proben daraus werden in wahrhaft künstlerischer Übersetzung geboten. So bietet sich hier ein Bild von Liedern eines Volkes, das in der "Unzugänglichkeit seiner Bergtäler und Abgeschlossenheit der zahlreichen Inseln durch das Meer" einen Stand mündlicher Überlieferung bewahrt, wie er bei uns "vielleicht vor 300 bis 400 Jahren" zu finden war, und das sich auch heute noch, wie besonders auf den Inseln Zypern und Kreta, durch eine erstaunliche produktive Kraft auszeichnet. — Walter Wiora gibt in seiner Arbeit über den "Geistlichen Volksgesang der Rätoromanen" (S. 255—268) eine umfassende Würdigung der neuen Gesamtausgabe rätoromanischer Volkslieder, die mit den "Liedern der Consolaziun dell' olma devoziusa" (Bd. 26/27 der Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Basel 1945) begonnen hat. Im ersten Teil stellt W. die fortschreitende Bedeutung der volkskundlichen Ausgaben von Volksliedern am Beispiel dieser Sammlung heraus, die auf dem bereits von Schünemann und Pinck beschrittenen Weg weiterführt und neben dem vergleichenden Studium der Varianten auch Geschichte, Umwelt und Verwendung dieser Lieder untersucht. In einem zweiten Kapitel wird dann gezeigt, wie "aus der Abenddämmerung des Niederganges" diese Lieder, die ja im ganzen der Vergangenheit angehören, noch einmal am lebenden Objekt betrachtet werden können; auch sie ein weiteres Beispiel zum Verklingen des geistlichen Volksliedes. — Schließlich erläutert Archer Taylor "Zwei niederdeutsche Rätsel" (S. 269), die sich in einer Lübecker Handschrift von etwa 1472 finden, ohne daß ihre Auflösung beigefügt wäre.

Wilhelm Heiske.

SHL
WITHDRAWN

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG

IM AUFTRAGE
DES DEUTSCHEN VOLKSLIEDARCHIVS

MIT UNTERSTÜTZUNG VON
E. SEEMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JOHN MEIER

ACHTER JAHRGANG

VIII

SHL DRAWN

1951

WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & CO.
BERLIN